

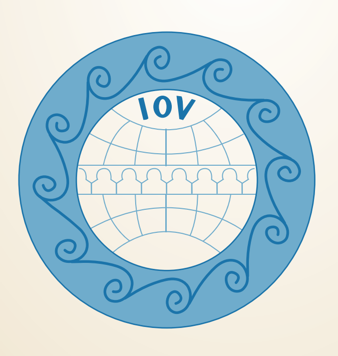
فصلية | علمية | متخصصة

العدد 24 - السنة السابعة - شتاء 2014



رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع



المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر

هاتف : 88 000 174 973+

فاكس : 94 000 174 973+

إدارة التوزيع

هاتف : 40 130 335 973+

فاكس : 80 066 174 973+

الإشتراكات

هاتف : 80 698 337 973+

العلاقات الدولية

هاتف : 80 466 399 973+

E-mail: editor@folkculturebh.org

ص.ب 5050 المنامة - مملكة البحرين

رقم التسجيل : MFCR 781

رقم الناشر الدولي : ISSN 1985-8299



.. ويظل الدربُ موصولاً

بـذات الأمـل والثقة والعزيمـة التي بدأت بهـا الثقافة الشـعبية خطواتهـا الأولى تبدأ هذه المطبوعة العربية العلمية الفصلية المتخصصة سنتها السابعة بعد ست سنوات حافلة بكل ما يمكن أن يمر به مشـروع ثقافي عربي ناجح قدر له أن يسـتمر وأن يتطور متجاوزا كل الظروف والعقبات ليحقق أبعد مما رسم له في تواضع البدايات.

وللتمايز في النجاح هناك دائما ومنذ البداية شروط ومبادئ إن تحققت واستمر الأخذ بها في كل منحى تحقق الهدف. وفي مثل مشروع كـ (الثقافة الشعبية) يختص بمكون معرفي أساس يتصل بجـذور الثقافات الوطنية للشعوب فتتأكد علمية تناولـه وفي الوقت ذاته تجتاح مادته المتغيرات وأدوات ومستجدات العصر كانت أمامنا جملة مبادئ وشروط هي الأساس في التعامل مع المادة ومع المعنيين بها في حقل تتنوع فيه الاختصاصات وتتوزعه حزمة من العلوم الإنسانية.

فلقد كان في اليقين بأن الثبات على جدية المبدأ وعلمية التخصص والقيمة الرفيعة للمحتوى دون أدنى تنازل عن المستوى هي أولويات شروط النجاح فأخذنا بها بإصرار، كما أدركنا منذ البداية بأنه مهما قيل عن المظهر الخارجي الجميل الذي قد لا يدل على المخبر فإن له في زماننا هذا مفعول مؤثر عند كل الرائين، وانظر ماذا تفعل شركات الترويج والإعلان من أفانين حتى في تصنيع علب الـدواء ناهيـك عن أساليب الجـذب في تقديم باقي المنتجات الكمالية الأخـرى. لذا كنا أمام تحد مزدوج في أن نقدم مادة الاختصاص محكّمة علميا ومحْكمة فنيا لتبدو في شكل جميل وجذاب.

وفي مفهـوم الدوريـات العلمية، يكون الشـكل ذا إيقاع واحد رصين خال مـن أي تزويق أو تلوين فحاولنـا في الثقافـة الشعبية كسر هذا المفهـوم بتقديم مادتنا بإيقاع منـوع وملون ومحلّى بالصور والرسوم وأفردنا للفريق المعني بالإخراج الفني دورا مهما ومكانة نادرا ما تم تجاوزها. ولقد فاق وزن كل عدد من أعداد مجلتنا الألف جرام (كيلو) مما استنفد مبالغ باهظة في ظل ازدياد كلف التغليف والنقل والشحن لتوصيل المجلة إلى أصقاع المعمورة المختلفة. ولحل هذه الإشكالية مع الاحتفاظ بجودة الورق وبمستوى فنية التنفيذ الطباعي لابد أن القارئ قد لاحظ بأن عدد صفحات المجلة ظـل كمـا هـو إلا أن سُمـك مجموع أوراقها قـل وبالتالي خف وزنهـا من ألف جـرام إلى ما يقرب من

النصف وذلك باستعمال ورق خاص تم استيراده خصيصا للمجلة بالتعاون مع منفذي الطباعة.

إن عناية الهيئة العلمية بتحكيم كل المواد التي تنشر في المجلة والإصرار على جودتها كلفتنا خسران بعض الكتاب ممن لم ترق لهم نتائج التحكيم أو المدة الزمنية التي تستغرقها،فعملية التحكيم ذاتها يستغرقها دون شك وقت الإجراء والتواصل مع محكمين توزع أغلبهم مختلف البلدان مما يجعلنا في حرج تأخر نشر موادهم المجازة وهو ما لا يمكن أن نجد له حلا، فعذرا لهؤلاء الكتاب الداعمين الذين نحرص على استمرار تواصلهم والاحتفاظ بهم وذلك طالما استمرت مجلتنا تصدر عددا كل ثلاثة أشهر.

ويجد القارئ مع عددنا هذا (حزاوي بحرينية) كأول إصدار لمشروع (كتاب الثقافة الشعبية) وهو المشروع الذي سندرج من خلاله على نشر نتائج البحوث الميدانية من جمع وتدوين وبحث معمق في مجالات الثقافة الشعبية المتعددة على هيئة كتيبات وكتب منفردة ترفق مع كل عدد من أعداد مجلتنا مجانا على سبيل الإهداء إلى قرائنا الأعزاء الذين كان لدعمهم لنا قيمة ومعنى وحافز، ونستهل مشروعنا هذا بإهداء مجموعة نصوص من الحكاية الشعبية بعنوان (حزاوي بحرينية) من جمع وتدوين الدكتورة أنيسة أحمد فخرو على أن نواصل إهداء كتاب جديد مع كل عدد ونرحب بإنتاج أصحاب الاختصاص ممن لديهم ملخصات أو نتائج لدراسات معمقة ممن يرغبون في نشرها منفردة في كتب ضمن هذا المشروع، وسننشر قريبا شروط قبول مثل هذه المواد.

وفي بداية كل عام جديد لهذه المجلة نستبشر خيرا ونشد بحب وشكر وتقدير على اليد الكريمة لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين المفدى لسمو ونبل التوجيه وللدعم والمساندة، مؤكدين السير على ذات النهج في نشر رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم. والله الموفق.

علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير



فصلية | علمية | متخصصة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

التنفيذ الطباعي : المؤسسة العربية للطباعة والنشر - البحرين



غلاف العدد

أسعار المجلة في مختلف الدول

الدولة	السعر
البحرين	1 دينار
المملكة العربية السعودية	10 ريال
الكويت	1 دينار
تونس	3 دينار
سلطنة عمان	1 ريال
السودان	2 جنيه
الإمارات العربية المتحدة	10 درهم
قطر	10 ريال
اليمن	100 ريال
مصر	5 جنيه
لبنان	3000 ل.ل
الأردن	2 دينار
العراق	3000 دينار
فلسطين	2 دينار
ليبيا	5 دينار
المغرب	30 درهما
سوريا	100 ل.س
بريطانيا	4 جنيه
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأمريكية	6 دولار
كندا وأستراليا	6 دولار

شروط وأحكام النشر في الثقافة الشعبية

ترحب (الثقافة الشعبية) بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أي مكان، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة، الفولكلورية والاجتماعية والانثروبولوجية والنفسية والسيميائية واللسانية والأسلوبية والموسيقية وكل ما تحتمله هذه الشُعب في الدرس من وجوه في البحث تتصل بالثقافة الشعبية، يعرف كل اختصاص اختلاف أغراضها وتعدد مستوياتها، وفقاً للشروط التالية :

- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 - 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 ليتم ترجمته إلى الإنجليزية والفرنسية، مع نبذة من سيرته العلمية.
- تنظر المجلة بعناية وتقدير إلى المواد التي ترسل وبرفقتها صور فوتوغرافية، أو رسوم توضيحية أو بيانية، وذلك لدعم المادة المطلوب نشرها.
- تعتذر المجلة عن عدم قبولها أية مادة مكتوبة بخط اليد أو مطبوعة ورقياً.
- ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- تمتنع المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها، أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى.
- أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- تتولى المجلة إبلاغ الكاتب بتسلم مادته حال ورودها، ثم إبلاغه لاحقا بقرار الهيئة العلمية حول مدى صلاحيتها للنشر.
- تمنح المجلة مقابل كل مادة تنشر بها مكافأة مالية مناسبة، وفق لائحة الأجور والمكافآت المعتمدة لديها، وعلى كل كاتب أن يزود المجلة برقم حسابه الشخصي واسم وعنوان البنك مقرونا برقم هاتفه الجوال.

الفهرس



وكلاء توزيع الثقافة الشعبية

البحرين: دارالايام للصحافة والنشر والتوزيع - **السعودية:** الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - **قطر:** دار الشرق للتوزيع والنشر- **عُمان (مسقط):** الشركة المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - **الامارات العربية المتحدة:** دار الحكمة للطباعة والنشر - **الكويت:** الشركة المتحدة لتوزيع الصحف - **عُمان (السيب):** النور لتوزيع الصحف والمجلات- **جمهورية مصر العربية:** مؤسسة الاهرام - **اليمن:** القائد للنشر والتوزيع - **الأردن:** ارامكس ميديا - **المغرب:** الشركة العربية الافريقية للتوزيع والنشر والصحافة (سبريس)- **تونس:** الشركة التونسية للصحافة - **لبنان:** شركة شرق الاوسط لتوزيع المطبوعات - **سوريا:** مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - **السودان:** دار عزة للنشر والتوزيع - **ليبيا:** شركة ليبيا المستقبل للخدمات الإعلامية - **موريتانيا:** وكالة المستقبل للإتصال والإعلام - **بريطانيا (لندن):** دار الساقي - **فرنسا (باريس):** مكتبة معهد العالم العربي.



الثقافة الشعبية في مواجهة فوضى «الربيع العربي»

كلما أراد الباحثون والمهتمون بـ«الثقافة الشعبية» بصفتها اختصاصًا علميًا يستطيعون من خلاله دراسة ومعالجة مفهوم الثقافة وقضيتها في المجتمعات غير الأوروبية أو الغربية بصفة عامة، وجدوا أن ما استقر عليه الباحثون الأنثروبولوجيون في تلك المجتمعات هو أن الثقافة الشعبية لا تخرج عن نطاق مفهوم الثقافة الطارئة أو العابرة، فهي لا تمتاز بالرسوخ ولا بالديمومة. أما في العالم غير الغربي، كالمجتمعات العربية فإن الثقافة الشعبية تمتلك خاصية وسمة، بل وسياقا تختلف فيه عن نظيرتها في الغرب. فلا تزال الثقافة الشعبية في المجتمعات العربية الحاضنة الكبرى للعناصر المادية والروحية للثقافات الفرعية التي تتشكل منها الثقافة العربية الأم، وهي المُسهم الأساس في استمرار الهوية والشخصية العربية، بالرغم من اختلافاتها الفرعية التي قد تبدو على السطح مبعثرة أو فسيفسائية كما يحلو للبعض أن يطلق عليها.

فعلى المستوى الأنثروبولوجي، لا تزال الثقافة الشعبية في البلاد العربية تؤدي دوراً لا يستهان به ليس في الحفاظ على الهوية العربية فحسب، بل في تمكينها من مواصلة ترسيخ الخصوصية الثقافية للشعوب العربية، من جهة، والانفتاح والتفاعل مع بقية الثقافات من جهة أخرى أيضا. والمتأمل لواقع الثقافة العربية، بتمايزاتها الفرعية من الخليج العربي حتى تخوم المغرب العربي، سيلاحظ مدى ابتكارية الثقافة الشعبية



في تلك المجتمعات سواء لجهة تأكيد خصوصية ثقافاتها وهوياتها الفرعية في المجتمعات المحلية للبلدات والقرى والمدن الصغيرة والكبيرة بأحيائها الشعبية، أو لتعزيز متانة الثقافة العربية الأم وتفوقها، وتأصيل مرجعيتها الروحية سواء على صعيد الهوية، أو على مستوى الإبداع والابتكار اليومي بين أبناء الأوساط الشعبية أو النخبوية.

وبالنظر لأهمية الثقافة الشعبية في حياة المجتمعات العربية، فإن على المؤسسات المعنية برعايتها وصيانتها مواصلة جهودها المكثفة في توفير كل سبل الرعاية والدعم اللازمين، فالثقافة الشعبية هي إحدى الجبهات الهامة، بل والحيوية، التي تم من خلالها التأكيد على الشخصية الوطنية وعلي الهوية والتراث الثقافي. ولنا في اللحظات التاريخية والمحن الكبرى دروسٌ بليغة في الدور الذي تلعبه الثقافة الشعبية في دعم وتجسيد الوجدان العربي والهوية العربية الجامعة لكل العرب، وليس أدل على هذا السياق من دور ذلك الوجدان وتلك الهوية، التي واصلت الثقافة الشعبية في رفدها عبر مختلف العصور، في تصدي الشعوب العربية لمخططات ومؤامرات اتخذت من فوضى ما سُمي بـ «الربيع العربي» مجالاً للانقضاض على تلك المجتمعات والعمل على تجزئتها بدواعي إصلاحها مرة، وحماية طوائفها وأقلياتها مرة أخرى. لقد تمت في تلك المؤامرات والمخططات التآمرية محاولات عديدة فاشلة لتوظيف بعض من التراث الروحي لهذه الأمة ممثلاً في معتقدها الديني، الإسلام، من جهة واللجوء إلى توظيفات مبتورة لبعض من عناصر وقيم الثقافة الغربية العائدة لقضايا مثل حقوق الإنسان والتنوع الثقافي والعرقي وحماية حقوق الأقليات، من جهة أخرى . لقد تم إسناد تلك المخططات المشبوهة لقوى وجماعات دينية وسياسية، سرعان ما وجدت نفسها في حالة من الصدام الحقيقي مع الوجدان والثقافة العربية الأم؛ ولنا في تجارب عربية مثل مصر وتونس والبحرين عبرة في ذلك.

عبدالله عبد الرحمن يتيم
أنثروبولوجي وأكاديمي - جامعة البحرين
مركز دراسات البحرين

تصوير: خالد عبد اللطيف

صورة الغلاف الأمامي

كان يا ما كان

مثل خيوط الاحلام الهاربة، مثل الزمن الذي ينسل ماضياً دون عودة، مثل الوقت الذي يغير محطاته، تبدو لنا الحكاية الشعبية وهي تضيع وتنسى، مثل ذلك الزمن الجميل الذى مضى ولن يعود، زمن كان على الناس ان تروى حكايات، حكايات شكلت خزانة معرفية شاملة لا حدود لها، تحمل في مكوناتها مدلولات تاريخية واجتماعية ونفسية ودينية تستند فى ذلك الى عملية التثاقف الحضارى والتغيير الثقافي، والتفاعل الحيوي بين الانسان وبيئته الطبيعية والاجتماعية

كان للجدة في ذلك الزمن دور هام وحيوي في محيط الأسرة، فلم تكن كما الأن مجرد امرأة مسنة ذات تجربة تعد السنوات البطيئة الباقية من عمرها المعزول، بل كانت مؤسسة تربوية ومربية ومعلمة تعيد تنظيم العالم عبر رواية الحكايات والاغاني والأهازيج والأمثال والحكم وتغرس القيم والأخلاق النبيلة.. مفعمة بالمخيلة الخصبة وجمالية السرد وبالأسلوب المشوق الساحر وبالنفس الفانتازي الذي ينطلق مع مقدمة الحكاية (كان يا ما كان .. في قديم الزمان).

الجدة كانت تراث الأمة وتاريخها وحضارتها، ومخزوناً لا يكاد ينضب من المخيلة الجماعية عن اعتقادات المجتمع وأعرافه وثقافته.

لكن هذا الزمن توارى وراء التطور التقني الهائل، وظهور الوسائل الإعلامية الحديثة، وأصبحت الجدة الحكواتية مجرد ذكرى.. لم تعد لحكاياتها وصوتها وتجاربها ومعاناتها ذلك البريق والسحر، ولم تعد عبارة (كان يا ما كان) تغري أطفال التلفزيون والأنترنت والأيباد.

ظلت الحكاية شكلاً من أشكال التجاعيد والغضون التي تمسح ملامح الجدة وتحيلها إلى مجرد كائن في عالم العزلة والنسيان والذاكرة المتعبة.

هذا ما أثارته صورة السيدة الظاهرة على الغلاف الأول التقطت في بداية الزمن الذي أضاع الحكاية الشعبية حيث لم يبق للجدة أكثر من عمل بسيط يتمثل في تنقية حبات الأرز من الشوائب قبل الطبخ، حيث يصل الأرز إلى الخليج مخلوطا بشوائب جمعه وتعبئته فتقوم سيدة المنزل في كل يوم بوضعه في «المنسف» وتتولى تنقيته واستبعاد ما به من دخيل فيتهيأ لها أن تقدمه إلى أفراد عائلتها خالصا من كل ما يمكن أن يكدر عليهم وجبتهم.



تصوير: إما هوفلر

صورة الغلاف الخلفي

الصين
بلد التعدد والإئتلاف

عبر السنوات الثلاثين من عمر العضوية بالمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) أتيح العديد من الفرص النادرة لزيارة مقاطعات مختلفة ومدن عديدة من الصين بمختلف التضاريس والمناخات والأجواء التي تضم تنوعات بشرية بمختلف الديانات والثقافات حتى لكأنك من خلالها تنتقل من بلد إلى بلدان متباعداة وإلى كيانات لا تمت لبعضها البعض. والعجيب في أمر هذه البلاد على ما بها من أعاجيب وغرائب هو هذا الانسجام والتناغم الهارموني بين كل ما يمكنك معايشته والإحساس عميقا به من أنشطة ثقافية واقتصادية وعلمية في كل منحى من مناحي الحياة، فلكل قوم من هذه الأقوام خصوصيات حياته وتمايز ثقافته على ما بها من تنوع واختلاف، وما عليك، إن أتيحت لك الفرصة، سوى الاستمتاع بتذوق ما أنت فيه من كل شيء.

هذا الإئتلاف البشري العجيب لا تملك سوى أن تعجب به وتتمناه للأمم التي لم تدرك بعد رغم تاريخها الطويل معنى الإئتلاف والتعددية والتعايش واختلاف الخيوط بنسيج الوحدة الرائع. ولا شك أن مثل هذا المنجز الإنساني الحضاري لم تأت به الصين من فراغ وإنما من خلال الانصهار في أتون معاناة عظيمة لتجارب تاريخية خلاقة، وقليل من نجاحات الأمم يأتي مصادفة وإنما من خلال فكر وتخطيط سليم وعمل دؤوب وهذا ما جعل منها بلدا قويا وعظيما مهابا، لكن دون ادعاء وبلا غرور أو عدوان أو تدخل مجحف في مقدرات الشعوب والأمم الأخرى. ويبدو أن البلاد العربية بدأت تدرك بأن الاتجاه شرقا أكرم وأكثر صدقا وأمنا.

لقد تابعنا باهتمام وقائع الزيارة الناجحة التي قام بها مؤخرا جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين إلى الصين وسرنا ما أسفرت عنه من تنسيق لتعاون مستقبلي وطيد وواعد بين الدولتين والشعبين الصديقين مما أكد سلامة الرؤية في التحرك على الساحة الدولية وحسن التوجه لقيادة بلد تؤكد الدلالات في كل يوم بأنه جدير في أن يكون بلد التعدد والائتلاف والوحدة رغم كل التحديات والأخطار.

طافت بالذهن كل تلك المعاني وأنا أتأمل صورة الابتسامة المشرقة والواعدة على وجه الصبية الصينية الظاهرة على الغلاف الأخير لهذا العدد بلباسها وزينتها الصينية الشعبية وقد ملأتني براءتها بمزيج من الفرح والأمل والثقة بأن ابتساما مشرقا مثلها سيعم العالم يوما دون حروب عرقية أو أطماع طائفية أو ابتزازات فئوية، وليس هذا على الله ببعيد.



من كتاب: opus one



العولمة والخصوصية الثقافية



العولمة .. والخصوصية الثقافية



http://www.yallaitalia.it/wp-content/uploads/201211//Globalization-e1345102920445.jpg

زاهي ناصر
كاتب من لبنان

تعدّ العولمة من التحوّلات الكبرى في التاريخ، وممّا لا ريب فيه أنّ نتائجها ومؤثّراتها وفاعليتها قد طالت كلّ وجوه الحياة البشرية. فهي ليست اقتصادية أو تجارية حصرًا، إنها بالقدر نفسه تقنية، وسياسية، وثقافية، وإيديولوجية، لها قيمها ومعاييرها ومخطّطاتها. وهي تقوم بعمليات اختراق واسعة النطاق لكلّ البنى التاريخية والقومية والجغرافية والديموغرافية والاجتماعية والفكرية في العالم أجمع.

وتتبع طريقة عملاقة في إعادة التخريف على مستوى كوكبنا. وتتحرك في اتجاه توليد حقائقها اليومية بقوّة تناسب قوّة الدفع الاقتصادي والتسارع التقني والعلمي والإعلامي[1].

وتضع موضع البحث والتساؤل كلّ المعطيات التقليدية والأفكار الموروثة، والأنظمة الرمزية. وتثير جملة غير محدّدة من المفارقات والإشكاليات، وتشكّل شموليتها ومؤثّراتها وتداعياتها، بالنسبة إلى المفكرين والفلاسفة وعلماء الاجتماع، مجالاً رحبًا وملحًا للتبصّر، وللتأمّل مجددًا، وبطريقة أخرى، في جدلية الوجود الإنساني برمّته، وفي معنى الحياة والمصير، والأسس البنائية للحضارة والعلاقات بين البشر، والصراع بين النزعة المادية والروح المثالية.

ولا بدّ من الإشارة في هذا السياق إلى أنّ العولمة لا تُفرض قسرًا، فهي تلجأ لتحتلّ مركز التفكير الإنساني، بوصفه نسقًا ذا أبعاد ثقافية، إلى أساليب تثقيفية ناعمة. ولهذا يطلق الباحثون عليها تسمية «القوة الناعمة»، أو «الفاشية الجديدة التي تضع على وجهها ابتسامة».

أمّا الفئة الأكثر تعرّضًا لتيارات العولمة، وهدفًا لها، من خلال التعليم، والإعلام، واستخدام الكومبيوتر، وشبكة الإنترنت، فهم الشباب، لأنّهم بدافع الظهور بمظهر المعاصرة والحداثة، الفئة الأكثر تأثّرا بأيّة تغيّرات حديثة العهد، والأشدّ ميلاً إلى استهلاك الثقافة المستحدثة والمصاحبة للعولمة، ولأنّهم عماد المجتمع في حاضره ومستقبله.

بعد مرور عقود عدّة على الانتشار التدريجي للعولمة في كافة أنحاء العالم، لا بدّ لنا من التفكّر في مفهومها، وزيادة مدى الوعي بظواهرها وتأثيراتها، لتكوين وجهة نظر موضوعية تجاهها، ولاستيعاب قوّة متغيّراتها، واختيار الوسائل الأساسية لمواجهة تحدّياتها، لنعرف تمامًا ما يجري في العالم، لندرك أين نحن منه، ونحدّد موقعنا الفعلي على خريطته، خصوصًا وأنّ المنطقة العربية، التي تحتلّ مكانة حيوية في العالم، بسبب ثرواتها النفطية وإمكاناتها البشرية، تعدّ من أبرز استراتيجيات الأطراف التي ستصيبها تحوّلات واسعة النطاق، في إطار العولمة الجديدة.

أولاً: هل العولمة قدر محتوم؟

تثير العولمة في حقيقة الأمر مفارقات جوهرية، واحتمالات مصيرية، وأسئلة كثيرة، وتولّد هواجس مستقبلية يحتار المرء كيف يتعاطى معها ويستدركها. فإذا كانت العولمة نتيجة للثورات العلمية والتكنولوجية المتلاحقة، أو حصيلة لتحوّلات كبرى في التاريخ، هل يمكن اعتبارها ظاهرة موضوعية شاملة، أو تيارًا جارفًا، أو مسيرة حتمية للبشرية، أو قدرًا كاسحًا لا مفرّ منه، ولا يمكن ردّه أو إبطاله برغبة ذاتية؟ ولهذا يستخدم بعض الباحثين للتعبير عن هذه الوضعية الحتمية للعولمة الألفاظ التي تدلّ على نفوذها الطاغي والسيادي، وحالة السلبية والضعف والتبعية التي عليها الكتلة الغالبة من الناس، فيقال على سبيل المثال: العولمة تغزو، تكتسح، تجتاح، تخترق العالم، أو أنها تسحق، تطمس، تدمّر، تلغي، تنفي الآخر. ومن التعابير المتداولة في هذا السياق يقال: «محدلة العولمة»، أو «مسلخ العولمة»، أو «فخّ العولمة»، أو «العولمة آلة غسل دماغ»، أو «دكتاتورية السوق والعولمة»[2].

أو بالمقابل هل بالإمكان مقاومة العولمة، أو العمل على تعديلها، أو تحويلها، أو استيعابها، أو تحدّيها؟

تتباين التيارات الفكرية والمواقف السياسية في نظرتها إلى العولمة، وفي ردّها على هذه الأسئلة:

1 - وجهات النظر المؤيدة للعولمة:

يعتبر المتحمّسون للعولمة أنّ هذه الظاهرة العالمية متغيّر مستقل، لا شأن للمجتمعات المحلية بتوجيهها أو الوقوف في وجهها، لأنّ ضروريات قيامها، وما أنجز في شأنها لا يمكن الرجوع عنه، أو تجاهله وإهماله، أو العودة به إلى حيث أتى، والمجتمع متغيّر تابع، ما عليه إلا إجراء التكيّف اللازم مع تحوّلاتها، لأنّها سمة العصر الحالي



الـذي نعيش فيه، واتجاه المستقبـل إلى زمن غير معلـوم، «وهي من قبيـل الحتميـات الاقتصادية والتكنولوجية الشبيهة بالأحداث الطبيعية التي لا يمكن الوقـوف في وجهها» [3]. وليـس أمام الدول التي تبغي التقدّم إلاّ اللحاق بها وتقبّل تحدّياتها، وإلاّ ستتأخـر، ومـن يعترض مسيرة التاريخ سيخسر في نهاية المطاف.

ويؤكّـد المتحمسون للعولـة، أنّ هذه الظاهرة الراهنة شاملة وسريعة، وواسعة النطاق، «وغدت تفرض قواعدها على الجميع من دون أن تترك لهم حرّيـة الاختيار، وشموليتهـا نابعة من سعيها إلى تسليع كلّ شيء» [4]. ويصوغ رافعو رايتها شعارات طموحـة ومثالية، ويدعـون إلى التعامل معها دون قلق أو تردّد، لأنّها «تحمل مفاتيح المستقبل الأكثر إشراقًـا للجميع»، ويصاحبها التقدّم، فهي تصبو إلى التعميـم الكـوني للتنميـة، وشيـوع المعرفـة، والاستفـادة مـن التكنولوجيا الحديثـة، وتشجيع الاختراعـات، وتسهم في توطيـد الديموقراطية، وزيادة التضامن والتواصل بين المجتمعات، وتعزّز الارتباط بين الـدول من خلال عمليـات التجارة الحـرّة والأسـواق المفتوحـة، والمرونـة في انتقال الأشخاص والسلع ورؤوس الأموال وتقنيات الإنتاج والمعلومات، وتتيح قيام مجتمع أرضي يدعم قيمًا مشتركة تحمل مضامين إنسانية ارتقائية. ويمكن لأيّ سياسة تبغي تنشيط العلم والتقنيات وتطوير الكفاءة الإنتاجيـة، أن تخلق فرص عمل جديدة، تسهـم في تحسـين مستوى الحياة، وزيـادة النمو الاقتصادي.

وقد يرى الكثـيرون أنّ عصر العولمة هو عصر الانفتـاح، والتفاعـل الإيجابي بـين الحضارات، لا عصـر الانغـلاق والانعـزال، لا سيّمـا وأنّ التأثير النـاتج عـن إيجابياته ليس أحـادي الجانب، وإنّما مجموعة من الأبعاد المادية والفكرية والثقافية التي تتّسم بالحيوية، والتفاعليـة، والمقدرة على اجتياز الحدود المكانية والزمانية بمنظورات جديدة، «فكلّ شيء صار موجودًا في كلّ مكان» [5].

2 – وجهات النظر المعارضة للعولمة:

بالمقابل هنـاك حركات وتيارات فكرية كثيرة مناهضــة للعولمـة، وفي كلّ مكان، وهــي تدعو إلى مقاومة تداعياتهـا، ورفض التفاعل معها. وتعمل جاهدة على التشكيك بحتميتها وشموليتها، وعلى التشهير بعدم كفايتها وأخطارها المحتملة. إذ ليس هناك مــن مبرّر للاعتقاد بأنّ دور الدول القومية قـد اضمحـل، ولا تزال أمـام الشعـوب مجالات كبيرة لتحقيق أهداف وطنيـة تخدم مصالحها.

إنّ مـا يكتب عن الآثار الإيجابيــة المحتملة للعولمة يتداخل فيه الوهم بالحقيقة، والمبالغة بالواقعية، والأمل بالخيبة. فلقد تبدّت للعالم النامي نتائجها المريرة عـن سراب وإحباطـات، واكتشف الناس «خرافـة العولمـة العادلـة»، وأساطـير الليبرالية الجديـدة، والوعـد الـكاذب بالتنميـة الشاملة، وتأمين العمل للجميـع، وحماية الفقراء، والعناية باليد العاملة.

لقد اتخـذت العولمة، في أبسط معانيها، طابع سيطـرة الأقـوى علـى حسـاب الأضعـف، وعدم التوزيع المتساوي لفرصهـا وثمراتها. فقد حقّقت صالح الـدول الغنية المدعومـة باقتصاد صناعي متطـوّر، وبتقدّم علمي وتقنـي متين، على حساب الـدول الناميـة. فتزايدت في العـالم الفجوة بين الشمـال الغني والجنوب الفقـير. وقد يحوّل هذا التزايد العالم الثالـث إلى «مستودع كبير لفقراء هذا الكوكب».

والملفت أن أبواب العولمة قد أفسحت في المجال أمـام أيديولوجيا الرأسماليـة الجشعة للسيطرة على العالم، والعمل على استنزاف ثروات الأرض، وتخريب البيئة الطبيعيـة، وانتهاك شرعة حقوق الإنسان ومبادئ الأمم المتّحدة. لذلك يتّجه بعض المفكريـن إلى نعت قادتهـا السياسيـين بـ«هوس السرقـة»، ووصـف شركاتهـا العملاقـة بـ«جنّـة الاختلاس» [6].

علـى هـذا الأساس مـن الجشـع والاستلاب الاقتصادي فـإن النظام الـدولي السائد مرشح لمواجهـة صعوبات سياسية كثيرة، وتفجير أزمات اقتصاديـة ومالية خطيرة. وقـد يكون السبب في تصعيـد دوافـع التوترات الاجتماعيـة في العالم، وازديـاد موجـات العنـف والتعصّـب الدينـي أو القومي بين الشعوب.



http://rockfield.deviantart.com/art/Just-Live-and-let-Live-183390444

كما أن الوضعية الراهنة لا تعني أن تطوّرات دولية أخرى لن تحصل في العقود المقبلة، ربما تُغيّر كثيرًا مما يعتبره البعض آثارًا نهائية للعولمة. إن انتصار الرأسمالية المعولمة لا يعني أبدًا «نهاية الأيديولوجيا»، أو «نهاية التاريخ» التي تحدّث عنها فوكوياما في عام 1989. ذلك أنّ العالم على جانب كبير من التغيّر والتنوّع، وهو ينطوي على وقائع وافرة أكثر مما ينطوي على واقع وحيد. فهل يوجد معنى مضبوط بشكل نهائي لا يحتاج أبدًا إلى إعادة نظر؟

ثانيًا: أثر العولمة على الحياة الثقافية

تشكّل الثقافة مفهومًا واصطلاحًا وبمعناها الواسع «جماع السمات المميّزة للأمة، من مادية وروحية وفكرية وفنّية ووجدانية، وتشمل مجموعة المعارف والقيم والأخلاق وطرائق التفكير، والإبداع الجمالي والفني والمعرفي والتقني وسبل السلوك والتعبير، ونمط الحياة، كما تشمل تطلّعات الإنسان للمثل العليا، ومحاولاته إعادة النظر في منجزاته، والبحث الدائم عن مدلولات جديدة لحياته وقيمه ومستقبله، وإبداع كلّ ما يتفوق به على ذاته» [7].

يبدو في ضوء ما تقدم أنّ الثقافة تشمل «كلّ ما أنتجه الفكر البشري من أشياء مادية أو فكرية (معنوية)»: العناصر المادية تعني ما انتجه الإنسان ويمكن معرفته بالحواس، أمّا العناصر المعنوية فتشمل أنماط السلوك والمعايير الاجتماعية والقيم والأعراف والتقاليد. ومن خصائص العناصر الثقافية أنّها مكتسبة انتقالية، تراكمية، وتكاملية، وتتّصف بالعمومية والثبات والاستمرار. فالثقافة على العموم، تشكّل فكرنا وتحكم سلوكنا. ولكلّ مجتمع ثقافته المحلية أو الوطنية أو القومية، التي تشكّل المعبّر الأصيل عن خصوصيته أو هويّته، وتعدّ نتاجًا طبيعيًا لخليط مميّز أسهمت في تكوينه عوامل جغرافية، وتاريخية، واجتماعية، وسياسية، واقتصادية، ودينية، عايشها ذلك المجتمع على مرّ الزمن. وتشكّل الثقافة الشعبية جانبًا مهمًا من تلك الخصوصية، لأنّها أشدّ اتصالاً بحياة الناس، وأوفى تمثيلاً لحال الأمة.

الملفت على هذا الصعيد أن العولمة قد تجاوزت مجال الاقتصاد والتجارة، وأصبحت تحتلّ مركز التفكير الإنساني، وهي تسعى إلى فرض ثقافة عالمية واحدة تسود كافة أنحاء العالم، وتؤدّي إلى إزالة تلك الثقافات الوطنية، وتطمس تنوّعها الحضاري، وتلغي خصوصيتها المجتمعية المحّلية أو القومية. ومن الأفكار المتداولة في هذا السياق أنّ الانتشار المتواصل والمبرمج، وعلى نطاق عالمي،



لأنماط معيّنة من التفكير والسلوك، ومن أشكال الاستهلاك والترفيه والتسلية، بواسطة وسائل الإعلام والاتصال العابرة للحدود والأزمنة، سوف يقود إلى تدعيم مرتكزات «حضارة عالمية واحدة»، أو «قرية كونية متشابهة»[8]،تحمل طابع «العولمة الثقافية»، وتخضع «لمخطّط كوني مشترك للحداثة»، وتتمحور أنظمة العيش في أرجائها حول محاكاة النموذج السياسي والاقتصادي والاجتماعي والمسلكي للغرب، وتتبع قيمه ومعاييره وتوجّهاته الحياتية، باعتباره يمثّل «ثقافة فائقة»، أي الثقافة الأكثر تقدّمًا وتميّزًا، وبالتالي الثقافة الأصلح والتي تناسب كلّ النّاس[9].إنّ ثمّة جهودا خارقة تبذل لإلحاق البشرية كلّها بركب حضارة معيّنة. لذلك يتّجه العديد من المفكّرين إلى وصف العولمة بـ«حضارة التنميط»، وبـ«العنصرية الثقافية المتغطرسة»[10].

ما هي أبرز مظاهر تلك العولمة التي تحمل سلوكيات اجتماعية، أو نماذج ثقافية دخيلة على المجتمعات المحلّية؟ وما أهمّية تداعيات تلك المظاهر على مكوّنات الشخصية الوطنية وثقافتها؟ وكيف تبرز في الواقع الحيّ؟

1 – العولمة الاستهلاكية:

تعمل العولمة، بوسائلها الإعلامية والإعلانية التعبوية، «على تسليع كلّ شيء». وتدفع الجماعات إلى «العيش ككائنات استهلاكية»، أي إلى تغليب ثقافة الاستهلاك وقيمها، على حساب قيم أخرى تشكّل الخصائص المميّزة للوجود البشري الأصيل.

2 – السيطرة على أذواق الناس:

تتجلّى هذه السيطرة التي أصبحت على جانب كبير من الشدّة في ما يلي من الظواهر:

أ – انتشار النمط الأميركي في المأكولات والمشروبات والمعلّبات، من خلال سلاسل مطاعم الوجبات السريعة، وتعميم عادات الشراب والمرطبات الغازية.

ب – سيادة النمط الأميركي في الملبس، وتتمثّل هذه السيادة في ملابس «الجينز» والـ«تي-شرت»، أو في ارتداء القمصان التي تحمل حروفًا أو كلمات أو رموزًا أو صورًا أجنبية. وينحو هذا النمط من الملبس نحو إلغاء شخصية الفرد.

ج – انتشار الموسيقى الأميركية، ويتبدّى هذا الانتشار في أبسط مظاهره وأخطرها في نوع الموسيقى الإيقاعية الصاخبة، مثل موسيقى البوب، والراب...

د – طغيان النمط الأميركي في مجال اللهو والتسلية وبرامج الترفيه والإثارة.

هـ - إعطاء الإعلام صفة التسطيح والترفيه الاستهلاكي.

و – التركيز في مجال السينما والتلفزيون على أفلام العنف وصناعة الأوهام.

ز – نشر نماذج من العادات الغربية في الزواج والأفراح وغيرها من ألوان وفنون وأنشطة الحياة المختلفة.

3 – أمّا التأثير الجوهري للعولمة فهو:

التغيير الذي يحدث على صعيد الفكر، والقيم، والأخلاق، والتنشئة، والعادات الاجتماعية، والاتجاهات السلوكية، من خلال تعميم هيمنة ثقافية مستلبة وهجينة[11].

ومن مظاهر هذا التأثير:

أ – تعاظم الانكفاء على الحياة الداخلية والفردانية، وتهميش القيم التي تحمل طابع التعاون، والعطاء والتضحية، لتحلّ محلها القيم المادية والفردية ونزعة الاستغلال والانتفاع، والاهتمام بالمظاهر على حساب الجوهر.

ب – تعميم مشاعر الاستسلام والدونية والتبعية لدى الشعوب التي تعيش في ظلّ أنظمة مهزومة ومرتهنة.

ج – الدعوة إلى تحرير الرغبات الإنسانية من كلّ ضوابط، لاستهلاك ما يشبع احتياجات الإنسان الغريزية.

د – انتشار ظواهر التفسّخ الأخلاقي والتفكك الأسري، والاتجاه نحو تحدّي العائلة والتمرّد



http://victorbloise.blogspot.com/201302//stop-food-waste-world-hunger.html

عليها. وكثيرًا ما تتعلّق هذه الظواهر بانحلال في علاقات الفرد بالبيئة الاجتماعية.

هـ - الترويج لعادات أو «لصرعات» غريبة وخطرة في مجال المعتقدات والعبادات والشعائر الطقوسية، والأنظمة الرمزية.

و – اختفاء الوطنية كقيمة في السلوك، أو في علاقات الفرد بالأرض والبيئة الطبيعية.

ز – تهميش تراث الشعوب ووصفه بالجمود، والتخلّف. لا شكّ أنّ التراث الذي يحمل روح الثقافة الوطنية التقليدية على محكّ صراع كبير مع ركاب العولمة، وهناك مخاوف من أن يتقلّص أو يتلاشى.

ح – الترويج للشخصية التسويقية، إلى حدّ الرغبة في تسويق الذات كسلعة،[12] وحيث يرى الإنسان أنّه غريب عن نفسه وكأنّه قد نزع عن ذاته.

ط – مقاربة الآداب والفنون من زاوية التسلية والإثارة.

ي – السعي إلى تحقيق الوحدة اللّغوية، فقد أضحت اللّغة الإنكليزية بلهجتها الأميركية لغة حضارة العولمة.

ك – نشر روحية العجز والارتهان والعبثية في جميع أصقاع الأرض، ممّا يجعل الوجود الإنساني في حالة إخفاق وازدواجية قاسية، وفي حالة حصار مستمرّة.

إن المحصلة النهائية لهذا التأثير على أنماط عيش الشعوب سوف تؤدي، في نظر المعارضين للعولمة، إلى الاغتراب الثقافي، والاستلاب الاجتماعي والعقلي، أي إلى تحوّلات جذرية في بناء القيم، بحيث تصبح الثقافة الشعبية تنهل أسباب وجودها، وشخصيتها وهويّتها من مصادر غير وطنية، أي من مصادر غربية تعمل على تجيير التاريخ لخدمة أيديولوجيتها ومصالحها السياسية، ومن ثمّ الاقتصادية. ومما لا ريب فيه أنّ مثل هذه المحصلة سوف تسهم في إلغاء خصوصية الهويّة الثقافية للشعوب وتضعف إبداعيتها الذاتية وتوازنها الحياتي. وقد تُحدث في بنيتها الحضارية أشكالاً من التدمير الخلقي والنفسي، بحيث أنّ الخصائص المميّزة للوجود البشري تنحو نحو الاختفاء.

بالمقابل فإن «العولمة الثقافية»، في نظر بعض المفكرين، «ليست أكثر من قشرة رقيقة تغطّي أو تخفي التنوّع الكبير في الثقافات التي تشكّلت وترسّخت على مرّ التاريخ، وجميعها يوجد تحت تلك القشرة على نحو ما».[13] إنّ المجتمعات، في كلّ مكان، وعلى الرغم من الضغوط القويّة للحضارة الغربية، لديها مشكلة مع العولمة، وتتخذ إزاء مؤثّراتها مواقف متشنّجة تتّسم بالحذر والتمرّد والممانعة والشّك، ولا ترى في مظاهرها سوى شكلاً من أشكال السيطرة الأميركية على



سائر الثقافات، وعدوانًا رمزيًا على حضارات الشعوب وتراثها وتقاليدها وثقافتها الشعبية، لا سيّما وأنّ الغرب، من وجهة نظر ماكس فيبر، ليس مثالاً جذابًا، أو بالأحرى لا يمثّل النموذج المثالي، لأنّ الأسس البنائية لمعالمه قد لا تتمشّى والأسس البنائية لبعض الحضارات، ومنها حضارة الشرق القائمة على أسس وثوابت تاريخية متينة. فالأفكار الغربية عن الفردية، والليبرالية، والديموقراطية، والعلمانية، ليس لها جاذبية كبيرة في الثقافات الإسلامية والكونفوشيوسية، واليابانية، والهندية.

لذلك فإن العولمة الثقافية ستكون عاجزة عن تحقيق أغراضها، وإلغاء التميّز وتنوّعه في العالم، أو إزالة السمات الجوهرية في البنية الثقافية الأصلية والعريقة للأمم، لما لتلك السمات من عمق في كينونتها يصعب الوصول إلى أغوارها وتغييرها. خصوصًا وأنّ الجماعات البشرية، بدافع حبّ البقاء والاستمرار وإثبات الذات، ترفض استلاب أي جزء من موروثاتها. وتسعى، بشتّى الوسائل، للمحافظة على تميّزها. والعديد منها يواجه العولمة بصحوة، أو بعودة إلى المزيد من البحث عن عناصر أصالته في جذوره التاريخية أو التراثية، أو الإثنية أو الدينية. إنّنا نشهد، في كلّ مكان، استنادًا إلى الوقائع، تمسّكًا للشعوب بخصوصيتها وثوابتها الثقافية، كمصدر لتوكيد هويّتها، وإعطاء معنى أو شرعية زمنية لوجودها، ويعدّ هذا التمسّك المعلم الأكثر إثارة أو لفتًا لكلّ الذين يسافرون أو يقرأون.

ويرى المراقبون أن استخدام آليات العولمة، المتمثّلة في تكنولوجيا الاتصال والإعلان، قد ساعد، أحيانًا كثيرة، على نشر الثقافة القومية للمجتمعات وتعزيزها، وأفسح في المجال للتعرّف أيضًا إلى تراثها ومعالم فولكلورها، ممّا أعطى وجهًا عالميًا للثقافات.

فالحضارات غير الغربية تحاول أن تصبح حديثة من دون أن تكون غربية أو مرتهنة، أو أن يطغى عليها ما تحصل عليه من العولمة (اليابان نجحت ربما)[14].

وإذا كانت المجتمعات النامية تريد التحديث، أو التجديد، أو الانخراط في مدارج العصر، فهي تعمل على أن يكون ذلك على طريقتها، وانطلاقًا من ثوابتها الثقافية ومدارها الحضاري، وليس على طريقة الأيديولوجيات الغربية. وهذا لا يعني أبدًا الرغبة في مواجهة الغرب، أو الأخذ بمقولة صدام الحضارات التي بشّر بها هنتغتون.

إنّ التفاعل الإيجابي بين ثقافات العالم، على أساس مبادئ الانفتاح، والحوار، وتقبّل التنوّع، يشكّل مصدر قوّة وازدهار للمجتمعات والأمم، ولا يضعف أصالتها، ولا يؤثر بحال على كيانها الثقافي بل يسهم في إثراء الحضارة الإنسانية. ولا بدّ أن نقرّ، من وجهة نظر أنتروبولوجية بوجود ثقافات تتكامل ولا تتصارع، ويشكّل التنوّع الذي تتجلّى به الأصل الذي يصنع غناها[15]. فالعقل والعلم، كما كتب جيلبير دوران، لا يربطان الناس إلاّ بالأشياء، ولكن ما يربط الناس، فيما بينهم، وعلى المستوى المتواضع من السعادة والهموم اليومية للجنس البشري، هو ذلك المعرض الخيالي الذي تبنيه مملكة الصور، ويضمّ كلّ فروع الثقافات، ويجمع فنونها وأنظمتها الرمزية ومواضيعها الشعرية ومجازاتها وأساطيرها وأيقوناتها وتماثيلها وأحلامها. ويلتزم امتلاك طموح إقامة لوحة مركبّة من مخاوف النوع البشري وآماله. وذلك بهدف أن يعرف كلّ فرد نفسه فيها ويؤكّدها. وقد يكون ذلك المعرّض المعمّم العامل الرئيسي لإقامة الإخاء بين الثقافات، ولإعادة بناء توازن إنساني مسكوني حقيقي[16].

ثالثًا: الإبداع وعلائية الخصوصية الثقافية

ليس أمام الدّول النامية، للإسهام في بناء هذا التوازن الإنساني، والنهوض بمجتمعاتها، وإيجاد مكانة لها، تتناسب مع مكّوناتها الثقافية، على الساحة العالمية، إلاّ الانفتاح على معطيات العصر، والتكيّف المناسب مع التغييرات المتواصلة الناجمة عن التحديث. وهي تحتاج إلى مقاربة تلك التغييرات في إطار من الوعي الثقافي، والروح الناقدة، واليقظة إزاء العالم، للتصدّي: أولاً، وبشكل عملي وعقلاني للتأثيرات السلبية للعولمة، أو للحدّ من إشكالياتها وهيمنتها، كي لا

تتسرّب العناصر الزائفة إلى عموميات الثقافة أو خصوصياتها، وللسعي ثانيًا إلى تطوير عاداتها المعرفية، والمسلكية، وأنظمتها الفكرية، لتطهيرها من عوامل التخلف، لتحلّ محلّها عناصر جديدة تتماشى مع التقدّم والترقّي، والتحصيل العلمي والتقني، والإبداعات الثقافية والحضارية[17].

ومن المفترض، في هذا المجال من العناية بالخصوصية الثقافية، وتطويرها من داخلها، الاعتماد، بشكل رئيسي، على العناصر الإيجابية من تراثنا الذي يميّزنا. باعتباره المحور الأساسي للحفاظ على هويّتنا الثقافية. ويكون لهذا الاعتماد الأولوية في التنشئة الاجتماعية والتربوية، «فالمواطنية هي انتماء إلى تراث وطني وتقاليد عيش مشترك»[18]. وقد لا تستقيم أحوالها وتعزّز من دون الولاء لهذا الانتماء، والعناية بأسباب ديمومته وتطويره، باعتباره من مقوّمات وحدة الشعب، والإطار المرجعي لقيمه، والمصدر الطبيعي لإلهامه، للدخول من باب الإبداع إلى رحاب العولمة.

خلاصة القول إن عالمنا العربي، على محكّ تحدٍّ كبير، وأمام منعطفات وتحوّلات حرجة، ولا رهان على خصوصية ثقافية متقدّمة، ما لمّ تتوفّر لها مناخات حرّية واستقلالية سيادية، تسهم في التكوين المطّرد لطاقات الإنسان، وتفتيح ملكاته الإبداعية، لتفعيل القوى الإنتاجية للحياة الاجتماعية والإنسانية. الثابت أنّ المماثلة لا تبدع حضورًا مميّزًا، ويبقى المهم: «أن نبني لا أن نتبنّى».

الهوامش

1 - سَيار الجميل: العولمة الجديدة، مركز الدراسات الإستراتيجية والبحوث والتوثيق، بيروت 1997، ص 15.

2 - هانس-بيتر مارتين وهارالد شومان: فخ العولمة، ترجمة عدنان عباس علي، عالم المعرفة، ع (238)، ص9.

3 - المرجع نفسه، ص 10.

4 - مجموعة من الباحثين: الغرب وبقية العالم، مركز الدراسات الإستراتيجية، بيروت 2000، ص 200.

5 - هانس-بيتر مارتين: فخ العولمة، ص 41.

6 - جورج حجّار: العولمة والثورة، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت 2000، ص 17.

7 - المنظمة العربية للتربية والثقافة: الخطّة الشاملة للثقافة العربية، تونس 1990، ص 43.

8 - هانس-بيتر مارتين وهارالد شومان: فخ العولمة، ص 11.

9 - مجموعة من الباحثين: الغرب وبقية العالم، ص 28.

10 - هانس-بيتر وهارالد شومان: فخ العولمة، ص 49. جيلبير دوران: الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، مجد، بيروت 1991.

11 - عبد الرحيم أبوكريشة: التراث والعولمة، الثقافة الشعبية، العدد الثاني مايو 2000، ج(1)، ص 72.

12 - أريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران، عالم المعرفة، ع(140)، ص 216.

13 - إيناس حسن علي: العولمة والهوية والشخصية القومية، الثقافة الشعبية، العدد الثاني، ج(2)، أبريل 2002، ص 924.

14 - مجموعة من الباحثين: الغرب وبقية العالم، ص 29.

15 - عبد الرحيم أبوكريشة: التراث والعولمة، ص 122.

16 - جيلبير دوران: الخيال الرمزي، ص 117.

17 - كمال الدين حسين: التراث الشعبي بين العالمية والعولمة، الثقافة الشعبية، ع(1)، اكتوبر 1998.

18 - المؤتمر الأوّل للثقافة الشعبية في لبنان: منشورات حلقة الحوار الثقافي، بيروت 1993، ص 8-9.



أرشيف الثقافة الشعبية
تصوير : أنور حبيل



الخرافي في الرواية المغاربية المعاصرة

موازنة بين حكايتين خرافيتين في ضوء منهج بروب

السـدرة ، مـن تـكـون؟



الخرافي في الرواية المغاربية المعاصرة

رواية «الحيوانات» للصادق النيهوم نموذجا



حميد الجراري
كاتب من المغرب

لاذت الرواية المغاربية المعاصرة بالمغرب العربي مثل نظيرتها بباقي البلدان العربية بالحكي الخرافي، رغبة منها في النهوض بالواقع الروائي المغاربي، متأثرة في ذلك بالمناخ التجديدي التأصيلي الذي بشرت به حركة التجريب التي أعلنت عن رغبة ملحة في خلق رواية مغاربية تتسم بالخصوصية والنضج، ليس على المستوى الدلالي فحسب، وإنما على مستوى المبنى الحكائي كذلك.

وإذا كان بعض الروائيين قد استلهموا التراث أوالتاريخ فإن روائيين آخرين فتحوا عوالمهم التخييلية على حكاية الحيوان، لما تحمله من رصيد رمزي كثيف قمين بمنح التجربة الروائية زخما فنيا وتعبيريا أسعفها في ترجمة رؤاها المختلفة، حول العديد من الأسئلة الثقافية والحضارية الشائكة.

في طليعة الروائيين المغاربيين المعاصرين الذين نشدوا بلوغ الأفق الجمالي الذي نتحدث عنه، هناك الروائي الليبي الصادق رجب النيهوم (1937م - 1994م).

تنقل النيهوم بين الولايات المتحدة ولبنان وسويسرا، وبها اشتغل أستاذا في جامعة جنيف إلى أن توفي سنة 1994م[1]. خلال تنقلاته العديدة، ظل الروائي مهووسا بالتراث العربي الإسلامي.لقد عرف بجدته وجرأته، في تناوله نصوص التراث. لقد استطاع أن يتحدى بكتبه الفكرية[2] العقل العربي المغلق على مفاهيمه التقليدية الاستسلامية، وذلك بعد أن عرى كل الغيبيات التي حولها[3].

وعلاوة على انشغاله بالتراث فكريا، اشتغل النيهوم على التراث أدبيا كذلك، وذلك عبر كتابة نصوص قصصية وروائية حاولت تجاوز النمطية السردية التي قبعت فيها القصة والرواية بالمغرب العربي، وذلك من خلال اجتراح أشكال فنية تستند إلى مرجعيات ثقافية تراثية تتسم بالتنوع والتعدد.

وبصرف النظر عن الإشكالات المعجمية والإصطلاحية التي صاحبت «الحكاية الخرافية»[4]، فقد احتل هذا الشكل الحكائي التراثي حجر الزاوية في أعمال الصادق النيهوم، سواء أكانت قصصية أم روائية. فمنذ مجموعته الأولى «من قصص الأطفال»، ومرورا برواية «القرود» التي قدم فيها الروائي صورة ناقدة/ هازئة عن الأنظمة العربية في علاقتها بإسرائيل، وانتهاء برواية «الحيوانات»؛ كشف الصادق النيهوم عن اهتمام كبير بالتراث عموما، وبالحكاية الخرافية خصوصا .

لقد حاول هذا الروائي، وخاصة في روايتيه«القرود» و«الحيوانات»، أن يعرض لعلاقة المثقف الليبي بالسلطة، وهي علاقة تضرب بجذورها في عمق التاريخ العربي. وفي هذا الإطار شكلت الخرافة مجالا فنيا أرحب اتخذه الروائي المغاربي، وقبله راوي الشعب، أداة ليس لتمرير رسالته السياسية/ المرمزة إلى أولي الأمر فحسب، وإنما اعتمده علاوة على ذلك، وسيلة لتحقيق لون من التعالق الفني بين الشكل الروائي والموروث السردي العربي، تعالق سنحاول إبرازه، متخذين في ذلك من رواية «الحيوانات»[5] متنا للدراسة.

1 - توظيف السرد الخرافي:

تشكلت البنية السردية لرواية «الحيوانات» استنادا إلى فن سردي ضارب في القدم هوحكاية الحيوان، وهوفن له خصوصياته البنائية والجمالية التي استطاع مراكمتها خلال تطوره في الزمان والمكان.

لقد حرص الصادق النيهوم على منح تجربته الروائية نوعا من التفرد، وذلك عبر توسيع دائرة توظيف الموروث القصصي الحيواني. وعلى شاكلة النص التراثي القديم، جنحت رواية «الحيوانات» إلى تشييد عوالمها الحكائية ضمن رؤية فنية ترنوإلى التوفيق بين عناصر سردية تسترفد مقوماتها من الموروث الحكائي العربي القديم، وعناصر سردية أخرى تستمد مكوناتها من السرد الغربي الحديث.

وعبر المراوحة بين استلهام التراث والإفادة من منجزات السرد الحديث، استطاع النيهوم أن يجعل من نصه الروائي فضاء سرديا تحاورت فيه تشكيلات سردية تنتمي إلى قيم فنية متباعدة، بل وحتى متنافرة، ليس من حيث زمنيتها فحسب، وإنما من حيث السياق الثقافي الذي أفرزها كذلك تنافر سنحاول كشفه، وإبراز آليات اشتغاله، وذلك من خلال تركيزنا على البنى السردية الثلاث:

أ- بنية الافتتاح.



ب- بنية الاختتام.

ج- بنية العرض الحكائي.

أ- بنية الافتتاح.

أفصح الصادق النيهوم، ومنذ البداية، عن نيته في محاورة النص الحكائي الحيواني، والنص التراثي العربي بشكل عام، وذلك عبر اجتراح أهم طريقة من طرائقه السردية وهي جملة الافتتاح.

والجملة الافتتاحية « ذات مرة جاع الذئب»،(6) المستلهمة في رواية « الحيوانات» لم تستدع بغرض التأثيث أوالتزيين، وإنما استحضرت بهدف أداء جملة من الوظائف يمكن تحديد أهمها في النقط التالية:

- الإخبار ببدء عملية السرد. ومن ثم فهي تؤدي وظيفة تنبيهية، ذلك أنها تروم لفت انتباه المتلقي إلى ما يقال.
- إنها جملة تجنيسية تدل على النوع الأدبي. فبمجرد سماعنا أوقراءتنا لها ندرك أننا أمام عمل روائي يربط علاقة حميمية بنوع أدبي خاص هو«حكاية الحيوان».
- وجملة « ذات مرة جاع الذئب»، فضلا عما سبق، هي جملة افتتاحية تعلن عن بداية السرد من قبل سارد مجهول ليس من الضروري أن نحاكمه بمنطق الصدق أوالكذب.

هكذا تغدوجملة الافتتاح انطلاقا من هذا الطرح، نهجا فنيا يقصد تهييء المسرود له لتقبل أية زيادة أونقصان في الشريط السردي. ومن ثم يضحي المتلقي « كأنه مدفوع بشكل غير مباشر، إلى تكملة ما ألفاه ناقصا، وملء ما وجده فارغا، والسموبما رآه مسفها هزيلا، وضحلا قليلا»(7).

بناء على ما سبق نستنتج، أن رواية «الحيوانات» أشرت منذ مقطعها الافتتاحي ذي الطبيعة التراثية المحضة، على حدوث لون من التفاعل النصي بينها وبين « حكاية الحيوان»، تفاعل لم يتوقف عند استلهام بنية الافتتاح فحسب، وإنما امتد ليشمل بنية الاختتام كذلك .

ب- بنية الاختتام:

اقترنت الافتتاحية بالاختتامية. وهما، كما يبدو، سمتان لازمتان للسرد العربي، العالم والشعبي على السواء. يقول عبد الفتاح كيليطو في هذا الصدد «يمكن أن نستخلص (...) أن السرد الكلاسيكي والشعبي يحرص على احترام افتتاحية معينة تتكرر بصفة ملحوظة. وإن شيئا من التفكير يجعلنا نعتقد بأن السرد القديم يحترم كذلك خاتمة تؤكد نهاية الحكاية وتثبت أهمية الإطار»(8).

في رواية«الحيوانات» كما في السرد الخرافي، اضطلعت بنية الاختتام بأداء جملة من الوظائف أبرزها الإعلان عن انتهاء الحكي، والعودة بالحكاية إلى الإيقاع الذي ابتدأت به: «نقف هنا، لكي نقطع الحديث، وكل واحد منا تحمله رجلاه، فهذا الصقر ينوي أن يقول شيئا بلسانه المسحور، لكي يغير الذئب رأيه»(9).

والاختتامية، فضلا عما سلف، هي آخر ما يقع في أذن المتلقي. إنها الحلقة التي تنسج المغزى لكل ما سبق من محطات، لذلك فهي تجنح نحوالنصح والإرشاد: «وليكن في ما جرى لأهل الغابة عبرة لنا، فلا أحد منا يقول ما يجعله يفقد رأسه، ولا أحد منا يسمع ما يجعل رأسه يفقده»(10).

وحاصل القول، فإن توظيف الرواية لبنية الاختتام لم يتم هوالآخر بمعزل عن استلهام بعض الأشكال السردية العربية القديمة، التي كانت تنتهي هي الأخرى باختتاميات مثل المقامات وحكايات المثل والقصص الشعبي.

بيد أن استلهام هذه الأشكال لم يقتصرعلى بنيتي الافتتاح والاختتام فحسب، وإنما شمل بنيات سردية تراثية أخرى، أهمها بنية العرض الحكائي.

ج-بنية العرض الحكائي:

تموقعت هذه البنية بين بداية النص الحكائي

ونهايته. فإذا كانت الافتتاحية رأس الحكاية، فإن بنيـة العرض الحكائي هي جسدهـا. إنها أساس الحكاية ولحمتها. ومن ثم فلا يمكن الحديث عنها في غياب هذه البنية، التي تعتمل داخلها مجموعة مـن المكونات السرديـة التـي لم تتبلوربمنأى عن باقي أشكال الموروث السردي العربي.

في رواية « الحيوانات»، كما في السرد الخرافي العربي القديم، اتسمت اللعبة السردية بجملة من الخصائص يمكن تلخيصها على النحوالتالي:

- تنسب رواية الأحداث إلى راومجهول الهوية، فـلا اسـم في النصـ يـدل عليـه. وهوعلـى الرغـم من هـذا، يعـد القناة الوحيـدة التي تربط المتلقي بالمحكي.
- على الرغم من تموقعه في بداية النص، وفي ثناياه (ننسحب، نتظاهر بأننا لم نكن)[11]، فإن دوره في تقديم النص لا يمكن نكرانه، ما دام هوالمصدر الوحيد الذي تعرفنا بواسطته على النص.
- وفضـلا عن هـذا السـارد، يمكننا الحديث عـن راو، أوبالأحـرى عـن رواة آخرين داخل النصـ، تلقـوا الحكايـة سمعـا عـن الراوي مجهـول الهويـة، ليتولـوا بعـد ذلـك مهمـة سردها لنا /كمتلقين: « نجلس معا، وكل واحد منا معه أذناه: ذات مرة جاع الذئب».[12]
- وبخـلاف الوجود الافتتاحي للـراوي الأول، احتل الـراوي الثاني الموظـف لضمير الجمع (نحـن) موقعـا مركزيـا في النصـ، وذلـك بحكـم سيطرتـه على مختلـف دواليبه. ومن ثـم فهويمتلـك شرعيـة سرديـة تستمـد من امتلاكه للحكي، وقدرته علـى سرد ما تلقاه. وهوبهذا يتحول من وضعية التلقي إلى وضعية الإلقاء.
- لقـد جـرت العـادة أن ينسب الـراوي في المـوروث العربـي القـديم حديثـه أوخـبره أوحكايتـه، إلى راوآخـر/ مجهـول يتحمـل المسؤوليـة في صحـة ما يـروى، إلا أن السارد في الروايـة/ الحكايـة الحيوانية«الجديدة»،

وعلـى الرغم مما سبـق، لم يعتمد كثيرا على هذه التقنية. وكأننا بالصادق النيهوم يريد أن يقول لنا بأن الحكاية المعاصرة التي هوبصدد روايتهـا ليست حكاية خرافيـة قديمة، وإنما هي حكايـة واقعيـة جديدة نسردهـا «نحن» لأننا عشناها، ونعيشها الآن، ونود ألا نعيشها مستقبلا. وبهذا فـإن لفظة ال«نحن» تحررنا مـن شـروط تحققها: (التحـرر من الخوف، والثورة على الجلادين)، لذلك فهي لا تحتاج إلى سند قوي يعضدها.

نستطيع من خـلال التتبـع التحليلي لحضور السـارد في رواية «الحيوانات» أن نقف على مدى التعالـق الحاصل بـين نص«الحيوانـات» وحكاية الحيـوان على مستـوى السارد، حضـورا وطبيعة ووظيفـة. والتعالق المتحدث عنه هنـا، لم يتوقف عند هذا الحد، وإنما تعـداه إلى الرؤية السردية كذلك. وفي هذا الصدد جعل الصادق النيهوم من نصـه حكاية، أوبالأحـرى سلسلة من الحكايات، تتقاطـع والبنيـة الحكائيـة لحكايـات «ألف ليلة وليلـة» و«كليلـة ودمنة»، وهما كمـا نعلم من أهم النصـوص السردية العربية التي وظفت «الإطار» كتقنية لنظم الحكايات وتوليدها.

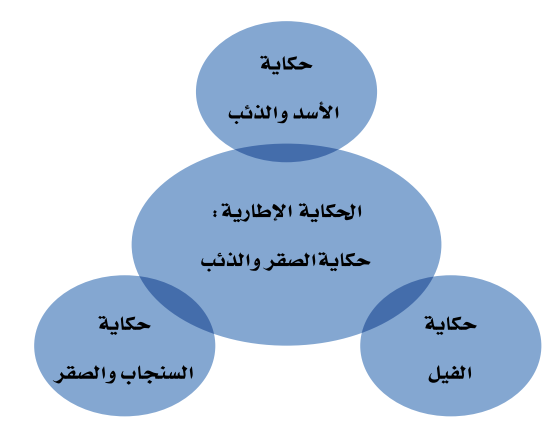
الروايـة إذن استلهمـت الحكايـة الإطاريـة، وعـن هـذه الحكايـة تناسلـت حكايـات ثانوية/ صغرى وذلك في إطار نوع من الاطراد والترابط. إن التوالد المستمـر في الرواية لم يسهم في إغناء إمكاناتهـا السرديـة فحسـب، وإنمـا أسهـم في توجيه المسارات الحكائية، وذلك وفق ما تقتضيه تحولات النص الدلالية.

مـن هنا نخلصـ إلى أن الصادق النيهوم قد ركن إلى استراتيجية فنيـة راهنت على المزاوجة بين مرجعيتين سرديتين أساسيتين هما: مرجعية تراثيـة وأخرى غربيـة. فبينما تستنـد المرجعية الأولى إلى المقومات الفنية للسرد العربي القديم مجسدا في حكاية الحيوان أساسا، نجد المرجعية الثانية تستمد روحها من المنجزات السردية كما تمثلها الرواية الغربية.

وانطلاقـا من هذه المزاوجة الفنية بين هذين



العالمين السرديين، تنهض رواية «الحيوانات» مشكلة نسيجا سرديا معقدا يقوم على جملة من العوالم الحكائية التي يمكن تحديدها على النحوالتالي:



هذه إذن، هي أهم الحكايات التي يقوم عليها البناء السردي للرواية، حكايات تنتظم ضمن نوع من التوالد السردي الذي يقوم على بنية سردية كبرى (الحكاية الإطارية) وبنيات سردية صغرى (الحكايات الصغرى)، الأمر الذي أدى إلى تنوع الفضاءات، وتعدد الشخصيات، وتناسل الأحداث في شكل تداعيات جمعت بين الحقيقة والخيال، والواقع والرمز، والتجسيد والتجريد الذي ينزع في بعض الأحيان، إلى توظيف العجائبي، وذلك على النحوالذي تمثله حكاية اختفاء الفيل .

ولئن تناصت رواية «الحيوانات» والنص السردي القديم، وذلك عبر توظيفها لخطاب الحلم[13]، واستلهامها لرواسب أسلوبية وسردية تراثية عدة كالتكرار[14] والإطلاق والتناقض، إلا أن هذا التناص لم يكن استنساخا ولا اجترارا، بقدر ما كان استيحاء واستلهاما، فالرواية عمدت إلى نسج طريقها الخاص المختلف عن ذلك الموظف في الموروث الحكائي القديم.

مما سبق نستخلص، أن الصادق النيهوم اعتمد في بناء سرده على استراتيجية فنية رامت خلق نوع من التصادي الفني مع البنية السردية العربية عموما، والبنية السردية الخرافية خصوصا.

إلا أن التصادي هنا لم يكن جزئيا، فهولم يقتصر على عنصر سردي دون آخر، وإنما كان عنصرا بنائيا بامتياز، فقد استطاع أن يرخي بظلاله على جل العناصر الحكائية بما في ذلك عنصر الشخصية .

2 - شخصية روائية أم شخصية خرافية؟

شكلت شخصية الحيوان العنصر الأساسي في بناء المحكي الخرافي، ويستشف ذلك من خلال جملة من المؤشرات الفنية لعل أبرزها اتكاء النص الخرافي على الحيوان كمكون سردي به تكتسي خصائصها النوعية الفارقة التي تميزها عن باقي الأشكال الحكائية الأخرى (الحكاية الشعبية، الحكاية المرحة، الحكاية العجيبة...).

انطلاقا من ذلك، اتسمت هذه الشخصية بحضورها المهيمن في المتن الخرافي والمتجلي في توجيهها لمسار الحكي بكل ما يعج به من أحداث، وأزمنة، وأمكنة.

وإذا ما نحن عدنا إلى رواية «الحيوانات» وجدنا أن شخصياتها تتماهى والشخصية الخرافية في الكثير من الخصائص، الأمر الذي يدفعنا إلى طرح أكثر من سؤال حول هوية هذا المكون الحكائي: هل نحن أمام شخصية روائية أم شخصية خرافية؟ أم أننا أمام مزيج «شخصياتي» هجين تمتزج فيه العناصر الروائية بالعناصر التراثية؟

ومهما يكن، فإننا سنحاول الإجابة عن هذين التساؤلين، وذلك من خلال التوقف عند النقطتين التاليتين:

- البعد التراثي للشخصية.
- البعد التخييلي للشخصية.

2 - 1 -البعد التراثي للشخصية :

عمد الصادق النيهوم إلى بناء شخصية روائية فريدة تتماهى والسرد التراثي، وخاصة على مستوى الاحتفاء بالعنصر الخرافي، الشيء الذي أفرز لنا شخصية روائية اكتسبت

ملامحها وسماتها انطلاقا من تعالقها الفني المباشر بالشخصية الخرافية، تعالق يمكن اختزال تمظهراته كالآتي:

- الطابع العام للشخصية: تتسم الشخصية الروائية بطابعها العام، فهي لا تحمل اسما معينا يحيل إلى تكوين اجتماعي وثقافي معين؛ ومن ثمة فالشخصية المستلهمة في النص هي شخصية نكرة على الرغم من تقديم بعض الملامح التعريفية التي ترتكز إما على صفاتها النوعية: (أسد، ذئب، أرنب، فيل، جمل...) أوالطبقية (رئيس الحكومة، وزير الداخلية، وزير الثقافة، وزير العدل...) أوالعلائقية (أب/ أم / ابن/...).

إن عدم احتفاء المؤلف بتعريف الشخصية يبقى، في نهاية الأمر، شكلا من أشكال التأثر بالذائقة السردية الخرافية/التراثية التي لا تنظر إلى الشخصية في حد ذاتها، بل بما تمثله من نماذج إنسانية ترمز إليها.

- الطابع النمطي والجاهز للشخصية: وعلى نحوما نجد في النص السردي الخرافي، اتسمت معظم شخصيات الرواية بطابعها النمطي. إنها شخصيات جامدة، غير نامية الأمر الذي جعلها أقرب إلى المقولات الفكرية منها إلى الشخصيات الروائية

- تم بناء الشخصية الروائية على أساس التقابل بين شخصيات معتدية (مفترسة / قوية) وأخرى معتدى عليها (ضعيفة/ ضحية)، لذلك فمن الطبيعي أن يكون الصراع هوالنمط العلائقي المهيمن الذي يجمع بين هذه الشخصيات.

إن سيادة الصراع على نمط العلاقات في الرواية يمكن عده شكلا من أشكال الصراع الأبدي بين الخير والشر، والذي حاول القدماء تكريسه في محكياتهم السردية، بما في ذلك الحكاية الخرافية.

وعلى الرغم من لجوئه إلى رسم شخصية تراثية ؛ فقد نجح الصادق النيهوم في الازورار عن الموروث الحكائي، وذلك عن طريق « تحويل» الشخصية التراثية شبه الثابتة، إلى شخصية روائية متحركة/ حية/معاصرة، ليس من حيث ملامحها ولغاتها فحسب، وإنما من حيث رؤيتها النقدية العنيفة للواقع السياسي الليبي المعاصر كذلك،هذا الواقع الذي اتسم بسياسة إقصائية لا تتورع في سبيل الاستئثار بالسلطة، عن ممارسة كل أشكال القمع والتنكيل.

وفي سبيل تشخيصه لهذه السياسة الليبية، لجأ الروائي إلى بناء شخصية روائية مستعينا في ذلك بالميكانيزمين التاليين:

- المفارقة: يتجلى الطابع المفارق للشخصية في اكتسابها صورة جديدة مفارقة للصورة التي كونت عنها قبل استدعائها واستلهامها، وفي هذا الإطار عجت رواية «الحيوانات» بجملة من المفارقات يمكن تحديدها على النحوالتالي:

طبع/طبيعة الشخصية	فعل الشخصية	قول الشخصية
الجمل يفقد تحت تأثير التعذيب ما عرف عنه من صبر	الكلب يصبح رئيس الحكومة	العقرب يقول بأنه لدغ
الخروف، رمز الوداعة، يقف شاهد زور أمام الفيل	الحمار يتولى إدارة الجريدة الرسمية	العقرب يقول بأنه لدغ
الخفاش يتحول إلى كائن نهاري	الجرذ تسند إليه وزارة الثقافة، على الرغم مما عرف عنه من حب لقرض الكتب	العقرب يقول بأنه لدغ

يظهر من هذا الجدول أن العوالم التخييلية في رواية «الحيوانات» تتأسس على سلسلة من





http://www.shbab2.net/vb/shbab6513_ 1340662858/.jpg

المفارقات التي أسعفت المؤلف في رصد المنحى الازدواجي/المفارق الذي تعيشه الشخصية الروائية، بين واقع /كائن حابل بكل صنوف التهميش والتعذيب، وواقع ممكن تنشد فيه ممارسة حريتها، والمساهمة في تدبير شؤونها، مما يقود في نهاية المطاف إلى تغيير أحوالها.

- الترميز: وشخصيات الرواية تبقى بالرغم من كل ما سبق، كائنات من ورق، وهياكل صورية تعيش كما يعيش الإنسان، لكن بطريقة خيالية وافتراضية. بلغة أوضح، يمكن القول بأن استلهام الشخصية الخرافية لم يكن مقصودا في حد ذاته، وإنما لما ترمز إليه، فهي هنا تستحضر كنماذج بشرية حية تجترح بعض الحيثيات التي تدفع القارئ مباشرة إلى التفكير في الواقع الذي يعيشه .

هكذا إذن تكون الشخصية الروائية قد تحولت إلى صورة حية تعمل على تشخيص واقعها من خلال ثوب تراثي/خرافي اكتسبت من خلاله مختلف عناصر الرواية، زخما دلاليا وجماليا متميزا.

وعلى الرغم من أن استدعاء الشخصيات الحيوانية رمزيا في النصوص الأدبية ليس بالأمر الجديد، إلا أن حضورها في أدب النيهوم الروائي اكتسب خصوصية بالغة نابعة من قدرة هذا الأخير على ترهين هذه الرمزية وتجديدها وتحويلها، وذلك بما يتماشى وروح العصر.

وبهذا تكون شخصيات النص الخرافية قد اكتسبت جدة رمزية ودلالية يمكن إبرازأهم ملامحها، وذلك من خلال التركيزعلى الفيل الذي جعل منه الروائي بطلا «مخلصا» تحلقت حوله جملة من الحيوانات الرافضة للواقع، التواقة إلى التغيير. لقد ابتدأ «دعوته» السياسية منتقدا، لينتهي به المطاف متمردا وشهيدا. وما بين الدعوة والشهادة، حفلت حياة هذه الشخصية بالكثير من التفاصيل الحياتية التي نمت عن رفضه، وإدانته، للواقع السياسي المعيش:« قال الفيل» « لا نأكل أحدا ولا نحب أحدا يأكلنا» قال الفيل مصليا « لا نأكل أحدا ولا نريد أحدا يأكلنا. لا نأكل أحدا ولا نترك أحدا يأكلنا.لا نأكل أحدا ولا ننتظر أحدا يأكلنا»(15).

لقد ردد الفيل مقولته تلك طيلة الرواية. لقد تحولت من كثرة تكرارها إلى لازمة أوشعار ثوري

أفصحت من خلاله بعض الحيوانات عن رفضها، وتمردها، على السلطة القائمة الظالمة. لقد حرص الروائي على أن يجعل من هذه الشخصية نموذجا للمثقف الليبي الذي كرس فكره وحياته لخدمة قضايا وطنه.

والفيل هنا بطل يمتلك خلفيتين اثنتين، الأولى تراثية، والثانية معاصرة.

تتمظهر الخلفية التراثية في تعالق شخصية الفيل فنيا، والشخصيات التراثية التالية:

أ-الشخصية الخرافية: أسندت الرواية للفيل صفات وأفعالا إنسانية انتهت بأمثال وعبر استهدفت تقويم السلوك السياسي للراعي والرعية.

والحقيقة أن ورود الشخصية الخرافية على هذا الشكل يعد امتدادا لتلك الشخصيات التي وردت في« كليلة ودمنة»، والتي ابتغى من ورائها ابن المقفع(106هـ - 142هـ) إصلاح الواقع السياسي العربي إبان القرن الأول الهجري.

ب-الشخصية الدينية: وتتجلى من خلال تقاطع شخصية الفيل والشخصية الدينية، ولا سيما شخصية المسيح عليه السلام :

«خائفة، قالت الفراشة: « وهل أصدقاؤك عددهم اثنا عشر؟»*

«نعم» قال الفيل[16]».

وعلى العموم، فقد اشتركت شخصيتا الفيل والمسيح في الكثير من السمات التي يمكن توضيحها على الشكل التالي:

الشخصية الروائية	الشخصية الدينية
منقذ /مخلص	منقذ /مخلص
له حواري: السنجاب	له حواريون
صلب	صلب
الخلاص السياسي	الخلاص الديني
شخصية متجددة	شخصية متفردة

إن نظرة فاحصة للجدول أعلاه تقودنا إلى الوقوف على مدى حرص الروائي على استثمار العنصر الديني في بناء شخصية روائية إشكالية، قادرة على تشريح واقعها، واستشراف مستقبلها الذي لن يكون إلا صورة مكرورة من واقع لا يكف عن إعادة إنتاج أزمته:« هذه القصة المألوفة نفسها. لقد عشناها ألف مرة[17]».

ج-الشخصية العجائبية: يظهر العنصر العجائبي في النص الروائي من خلال لجوء الصادق النيهوم إلى أسطرة الشخصية الروائية، ولا سيما شخصية الفيل، وذلك من خلال الارتكاز على بعض الحيثيات الغرائبية المفارقة للواقع . ففي الفصل السابع من الرواية ابتدع السنجاب حكاية عجيبة حول حادثة اختفاء/ هروب الفيل: «اختفى»قال السنجاب «شهدت ذلك بنفسي. كنت جائعا وكنت أقضم قطعة من خشبته موقنا أن عصر المعجزات قد ولى. فجأة أرى نجما لامعا يشق السماء. بعد قليل يصبح النجم عربة. بعد قليل تقترب العربة وينزل منها جدك الأسد وجدك أنت يا حضرة الذئب».

« جدي؟» سأله الأسد.

«جدي؟» سأله الذئب.

«نعم قال السنجاب» وحتى جدك أنت يا حضرة الكلب، كلهم نزلوا من العربة وجاؤوا[18] إلى الفيل .اثنان منهم أخذا يلعقان حذاءه، أما جد الملك فقد أخذ يدق على طبلته ويدور حوله سبع مرات ويرقص»[19].

ومهما يكن، فقد جاء استلهام العجائبي في المقطع السابق، وفي مواطن أخرى، في سياق التشخيص الروائي لغرابة الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي الذي يعيشه الإنسان الليبي.

2-2 -البعد التخييلي للشخصية:

وبموازاة مع العناصر التراثية السابقة، اعتمد الروائي في بناء شخصية «الفيل» على عناصر روائية معاصرة / مغايرة، عملت على



شد أحداث النص إلى إفرازات اللحظة الراهنة بكل ما تزخر به من تناقض وعنف والتباس.

غيرأن عملية الترهين هاته، لم تتم من خلال الإدانة الضمنية أوالصريحة للواقع فحسب، وإنما من خلال الاستدعاء الضمني لبعض الثورات الشعبية المعاصرة أيضا (كالثورة الهندية التي تزعمها المهاتما غاندي)، ثورات شكلت من خلال نجاحها في الانتصارعلى قوى الظلم والطغيان، لحظة فارقة في التاريخ الإنساني المعاصر، حري ب«متمردي» ليبيا الحديثة تأملها والسيرعلى نهجها: «هكذا أنت دائما مؤدب وكبير القلب لكن هذه الغابة ميراث لكبير المخالب. لعلك متأثر بفقراء الهنود».[20]

إن الأفكارالثورية الموما إليها في القول السابق، تشي بحدوث نوع من الصراع الاجتماعي بين طبقة الحكام وطبقة المحكومين، صراع لعب فيه «الفيل» دور«النبي» الملهم، والزعيم «الحكيم» الذي استطاع بأفكاره الجريئة ومواقفه الثابتة، توعية الحيوانات، وحثها على الثورة على حاكمها.

مما سبق نستخلص، أن المؤلف عمد إلى بناء شخصية روائية تستمد عناصرها التكوينية من سياقات مرجعية متنوعة. صحيح أن الهيمنة كانت للعنصر الخرافي، إلا أن ذلك لم يمنع من اكتسابها لبعض السمات المنحدرة من مرجعيات دينية ورمزية وتاريخية وعجائبية وأدبية، بيد أن المرجعيات المتحدث عنها في هذا المقام قدمت نصيا وهي ممتزجة امتزاجا تاما بالعنصر الروائي؛ مما أكسب النص الروائي تميزا وتفردا ليس في المشهد الروائي الليبي فحسب، وإنما في المشهد الروائي المغاربي والعربي كذلك.

لقد عكست رواية «الحيوانات» هذه الحاجة الفنية الملحة إلى تجديد المعرفة بالتراث، وتحصين الوعي بالواقع والتاريخ، وذلك عبر التسلح بعقلية نقدية/ ساخرة/ قلقة / جريئة لا تتحرج في إخضاع كل المنجزات، بما في ذلك المنجز التراثي الديني، إلى سؤال العقل والنقد.

ومهما يكن الأمر، فإن المنحى التأصيلي الذي نتحدث عنه في هذا السياق لم يتم على مستوى بناء شخصية تراثية فحسب، وإنما تم من خلال بلورة زمان ومكان تراثيين كذلك.

3 - استلهام الزمان الخرافي:

احتفت رواية «الحيوانات» بعنصر الزمان احتفاء خاصا، فالرواية / الحكاية تؤشر، منذ بنية الافتتاح، على زمنية محددة تتوزع على النحوالتالي:

3-1 -الزمان الماضي:

ويتجلى من خلال العبارة الافتتاحية «ذات يوم» التي تنم عن رغبة الراوي في رد ما يحكيه إلى الماضي. والزمان الماضي الذي يفترض أن أحداث الرواية/الحكاية وقعت فيه، اتسم بنوع من الضبابية والغموض. فالقارئ لا يدرك اليوم الذي تشير إليه العبارة الزمنية المفتوحة» ذات يوم». لقد أراد السارد من وراء «عدم تحديد الزمان تحديدا دقيقا إضفاء طابع الإطلاق على التجربة المعروضة بالقصة. فتصير العبرة التي تحملها صالحة لكل زمان ومكان»[21].

هذا علاوة على أن من شأن عدم تحديد زمنية النص تحديدا دقيقا، وسمه بطابع سحري قمين بمنحه قوة جذب خاصة، فمتلقي هذا النص يحس وكأنه يسافر عبر الزمن، ليعيش وقائع وتجارب لم تكن لتخطر له على بال.

3-2 -الزمن الحاضر:

وعلى نحوما نجد في الحكاية المثلية، اقترن «الزمن الحاضر» في رواية «الحيوانات» بالحكاية الإطارية، التي تنفتح على صوت السارد وهويتوجه بحكيه نحوجماعة من المستمعين المتحلقين حوله، موظفا في ذلك ضميرالجمع المتكلم: «نجلس معا، وكل واحد منا معه أذناه»[22].

إن الفعل « نجلس معا» الوارد في كلام السارد يكتنز دلالتين اثنتين هما:

- **دلالة سردية:** وتتمظهر من خلال تعويم السارد لضمير ال(أنا) داخل ال(نحن). ومن ثم فهويحاول التملص من تحمل

المسؤولية في صدقية ما سيروى، وإعداد القارئ ليس للتلقي والتفاعل فحسب، وإنما للمشاركة في بناء الحكاية ورواياتها كذلك.

- **دلالة زمنية:** تتجلى في إحالة الفعل «نجلس» على الزمن الحاضر/الآن، حيث تبتدئ الحكاية، ويشرع الراوي في سرد وقائع ابتدأت (ذات يوم)، وانتهت (ذات يوم).

وبعد توقف الحكاية، يعود السارد بمتلقيه إلى الحاضر: «ودعونا الآن نفترق على خير، قبل أن نجتمع على غيره»[23].

3-3 - **الزمن المستقبلي:**

ويستشف من بعض المؤشرات الزمنية الدالة على زمن المستقبل. فشخصيات الرواية لا تكتفي بنقد الواقع السياسي فحسب (استبداد الأسد وحكومة الكلب)، وإنما تقوم بالإضافة إلى هذا، ببناء توقعات واستشرافات صدرت عن «ذوات حيوانية» نالت نصيبها الكافي من الثقافة والتجربة (مثلا: الفيل، السنجاب، البومة)، ذوات تمثل تيارين سياسيين واجتماعيين متصارعين: الفيل والسنجاب من جهة، والبومة من جهة أخرى. هذا بالإضافة إلى أن هذه الاستشرافات/ النبوءات اتسمت بلون من الوثوقية، فقد جاءت حابلة بصيغ تأكيدية/قاطعة منها: « فما أرى لكم...سوى»، « لن تطلع»، «حتمية الصراع»، «حتمية أخرى»....

وعلاوة على اتصافها بالتنوع والتعدد (الماضي- الحاضر- المستقبل)، اتسمت البنية الزمنية في رواية «الحيوانات» باستلهام الصادق النيهوم الواضح لرمزية التشكيل الزمني الموظفة في الموروث الحكائي العربي، ولا سيما في حكاية الحيوان.

وإذا كانت وظيفة الزمان في النص الحكائي، هي تأطير فعل الواقعة السردية، وذلك عبر إفراغها في زمنية معينة: صباح/مساء، نهار / ليل، صيف/ شتاء، ربيع/خريف...فإن وظيفته في رواية«الحيوانات»، تتجاوز البعد التأطيري/ الأحادي، الذي يتناغم والبعد الطبعي للزمن (النهار زمن السعي والكد، والليل زمن الراحة والنوم). وبذلك فهي تؤسس لوظيفة رمزية تخرج عن الحدود الفيزيقية للزمان.

لقد ارتبط الليل في الذاكرة الإنسانية بالراحة التي تأتي بعد يوم طويل وشاق. إلا أن ليل«الحيوانات» يختلف عن «الليل الطبيعي»، وذلك بشكل جعله زمنا «عدوانيا» اقترن بالتهميش والإقصاء والموت. لقد تحول ليل الفيل وأصحابه إلى ليل آخر، غير مألوف، يرتبط طوله وقصره بحسب متغيرات نفسية وفكرية، وليس بحسب عوامل طبيعية (تعاقب الليل والنهار). هكذا يبدو«الليل» المتحدث عنه طويلا بدون آخر، فالشمس «لن تطلع على أرض خائفة إلى هذا الحد»[24].

هكذا إذن، يصبح طلوع الشمس بما يحمله من نور يبدد الظلام، ويذهب القر، معادلا موضوعيا للرفض والتمرد على واقع سياسي واجتماعي وثقافي ليبي بلورت تفاصيله بعيدا عن إرادة الشعب الليبي المقهور المغلوب على أمره.

لعله قد تبدى لنا مما سلف، أن اشتغال الصادق النيهوم على مكون الزمن لم يتم بمعزل عن استلهام البنية الزمنية للنص السردي القديم، إلا أن هذا الاستلهام لم يتوقف عند عتبة المحاكاة، وإنما عمد، وفي قصدية فنية واضحة، إلى نسف هذه البنية، فاسحا لذاته حرية أكبر ليس في بعث النص التراثي فقط، وإنما في تطويعه وإعادة بنائه كذلك. وفي هذا الإطار، قام الصادق النيهوم بالتأسيس لزمنية روائية خاصة لا يقتصر دورها السردي على تأطير النسيج الروائي، على نحو ما نجد في النص الحكائي القديم فحسب، وإنما تسهم في توجيهه وبنائه كذلك. فالزمن هنا، يفرض حضوره الوازن، وذلك عبر ممارسة سطوته وخاصة على الشخصية الروائية، الأمر الذي حوله من مجرد» إطار زمني» إلى «رمز زمني» ومعادل موضوعي لمرحلة سياسية معينة (الليل يرمز إلى الموت والإقصاء، والنهار يرمز إلى النشاط والحياة والتمرد).

وحاصل القول، فقد أسهم استلهام البنية الزمنية لرواية «الحيوانات» للموروث السردي في



الرفع من إمكاناتها الفنية، مما جعل منها نصا حواريا مفتوحا قادرا على إدراك وتمثل إكراهات اللحظة الحاضرة، وذلك من خلال علاقاتها المتشعبة والمعقدة بما مضى (التاريخ)، وبما سيأتي (المستقبل).

وعموما، فإن الرفع من القدرة التعبيرية للرواية لم يتم من خلال الاشتغال على مكون الزمن فقط، وإنما تم من خلال مكون المكان كذلك.

4 - البعد الخرافي للفضاء:

وكما هو الشأن في بنية الزمان، تأسست بنية المكان، هي الأخرى، انطلاقا من ارتباطها العميق بالمحكي الخرافي. وفي هذا الصدد صاغ الصادق النيهوم بنية مكانية خاصة استطاعت أن تجمع، وفي شيء من التوليف الفني المبدع، بين قيم مكانية تراثية وأخرى معاصرة، الأمر الذي أكسبها دلالتين اثنتين: الأولى تراثية والثانية معاصرة.

وإذا كانت الدلالة الأولى قد اعتمدت في تشكلها على نمط العلاقة/العلاقات التي ربطتها بالموروث السردي، فإن الدلالة الثانية راهنت في انبنائها على مدى قدرتها على تحيين الزمن الخرافي المستلهم وترهينه، وذلك بفضل استراتيجية فنية رام الصادق النيهوم من ورائها، عدم الانجرار اللاهث وراء صدى التراث. لقد اجتهد في نقده وإعادة تشكيله، وذلك على النحو الذي يسعف في بلورة فهم عميق ومقاربة جدية وجديدة للمنظومات السياسية والاجتماعية والثقافية في البلدان المغاربية عموما، وفي ليبيا خصوصا.

إن ملاحظة فاحصة لرواية«الحيوانات» تجعلنا نقف على ازدواجية المكان بين مكان تراثي له علاقة بالشكل الحكائي المستلهم، ومكان آخر روائي له ارتباط بالواقع السياسي في ليبيا في العقدين السبعيني والثمانيني من القرن العشرين. فما هي السمات الفنية التي ميزت كل نوع؟ وما العلاقة / العلاقات التي ربطت بينهما؟ وكيف ساهم استلهام الموروث في الرفع من القيمة التعبيرية للنص الروائي المدروس؟

4-1 - الفضاء الخرافي:

وعلى شاكلة النص الحكائي الخرافي اتسم المكان في رواية« الحيوانات » بتنوعه الملحوظ، فهو يشمل البيئة الطبيعية/ الحيوانية بكل ما تزخر به من غابات، وأراض، وصحارى، وجبال، ومستنقعات، ومياه، وأشجار، وحيوانات. أي أنه يشمل مختلف مظاهر الطبيعة الجغرافية التي تعيش فيها الشخصيات بمختلف أصنافها (طائرة، متسلقة، زاحفة، بحرية)، وطباعها، ومواقفها مما يجري من أحداث جسام.

وعموما، فقد تحركت الشخصيات الحيوانية في عدة فضاءات أساسية أبرزها الغابة. والغابة المستحضرة في السياق الروائي تختلف عن تلك الموظفة في الحكاية الخرافية أو المثلية، فهي لم تعد ذلك الحيز الجغرافي الذي تتعايش فيه الحيوانات أو تتصارع على نحو ما نجد في حكايات «كليلة ودمنة»، وإنما غدت فضاء اتسم فنيا بجملة من الخصائص والأبعاد.

لعل أول صورة يكونها قارئ الرواية/الحكاية عن الغابة هو طابعها الغامض. فعلى الرغم من اقتران الكلمة ب(ال)، إلا أن ذلك لم يبدد غموضها، إذ أنها لم تكشف طبيعة هذا الفضاء ولا سماته، الأمر الذي جعل الذئب يتساءل في فاتحة الرواية عن طبيعته قائلا: «ما هي الغابة؟»(25).

والغابة فضلا عما سبق، هي فضاء عدواني بامتياز، فقد اقترن عند الحيوانات، وخاصة تلك التي ناصبت الأسد وحكومته المتسلطة/ اللاديمقراطية العداء، بالتهميش. ولتوضيح هذه النقطة نورد المثال التالي:

- « هكذا أنت دائما مؤدب وكبير القلب لكن هذه الغابة ميراث لكبير المخالب. لعلك متأثر بفقراء الهنود»(26).

من المثال السابق يتضح أن فضاء الغابة/ الوطن، هو واقع مكاني ارتبط في ذهن الفيل ومناصريه، بسيادة قانون الغاب، حيث لا سيادة إلا ل«كبير المخالب» ومن معه. لذلك كان من البدهي أن يتحول فضاء بهذه السمات إلى فضاء عدائي تصادر فيه حقوق الشخصية في إدارة

شؤونها، وبلورة مستقبلها السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

هكذا إذن، تقدم الغابة في رواية «الحيوانات» فضاء روائيا تخييليا يتميز عن الفضاء المستوحى (الغابة في النص التراثي) ليس من حيث ارتباطه بالشخصية فحسب، وإنما من حيث مساهمته في صياغة المغزى / المقصد النصي كذلك.

ولئن ارتبطت الغابة، كفضاء، بالتهميش والإقصاء، فقد شكلت الصحراء امتدادا مكانيا مفتوحا يمنح الشخصية الفرصة للانفلات من كل ما قد يربطها بالمكان الأم (الغابة) من التزام سياسي أواجتماعي. ومن ثم يغدوالفضاء الصحراوي، بناء على هذا الطرح، مكانا أثيرا فيه، ومن خلاله، تتخلص الشخصية المأزومة من ضغوطها النفسية، وذلك عبر مراجعة الذات والإفصاح عما يخالجها من هموم وانكسارات أوجدتها تركيبة سياسية واجتماعية وثقافية، لا تتردد في مصادرة الحقوق، ووأد الأحلام في مهادها.

وبموازاة مع الفضاء التراثي، يمكننا الحديث في الرواية عن فضاء آخر هوالفضاء الروائي.

4 - 2 -الفضاء الروائي:

ولئن أوغلت رواية «الحيوانات» في استلهام الفضاء الخرافي والاحتفاء به، فإنها لم تتوقف عند نسف هذا المكان وإعادة بنائه روائيا، وذلك بما يتناغم وحجم وطبيعة الإشكال المطروق؛ وإنما عمدت إلى ابتداع فضاءات أخرى / روائية اتسمت فنيا بطابعها الإنساني الواضح، المتجلي في الدلالة على واقع التردي الذي ميز المشهد السياسي الليبي، والعربي بشكل عام، وخاصة خلال المرحلة التي أعقبت حصول ليبيا على الاستقلال.

وعلى الرغم من تعدد هذه الفضاءات، فإن حضورها النصي كان شاحبا، فهي لم تستحضر إلا ك «ومضات مكانية» سريعة، إلا أن هذه الومضات كانت أكثر دلالة وواقعية في رصد الصراع السياسي الدائر بين جماعة الفيل وحكومة الكلب حول السلطة.

من التحليل السابق لبنيتي الزمان والمكان نستطيع تقرير النتائج التالية :

- استلهم الصادق النيهوم الموروث السردي، وذلك عبر اجتراح فضاءات اتسمت بإطلاقيتها وضبابيتها وغموضها . وهي سمات تذكرنا بالنصوص العربية الخرافية التي جنحت في عمومها، إلى تأبيد محصولها الأخلاقي، وذلك من خلال تعمدها تحييد بنيتها الزمكانية.
- حرص الصادق النيهوم في رواية» الحيوانات» على محاورة الفضاء الخرافي محاورة إيجابية وخلاقة، فهولا يتوخى محاكاة المحكي الخرافي محاكاة صورية جافة تقود إلى التكرار والاجترار، وإنما ينشد الدخول معه في نوع من الجدل الفني، لم يصبح المكان التراثي بمقتضاه ذلك المكان الفيزيائي ذا الأبعاد الثلاثة، وإنما غدا فضاء روائيا يتسم فنيا بخصبه وعمق دلالته، وبقدرته المستمرة على التأرجح بين الانفتاح والانغلاق، والألفة والعدائية، والبساطة والتعقيد، والحضور والغياب، والواقعية والأسطورية، وذلك بحسب ما يتطلبه السياق الدلالي للنص.

الفضاء التراثي المستلهم لم يعد إذن ذلك الفضاء الثابت، الجاهز الذي لا دور له سوى التأطير المكاني للنسيج السردي، بقدر ما أصبح فضاء روائيا اتسم، علاوة على ما ذكرناه، بوظيفة إيحائية ساهمت في هندسة النص، وبلورة مقاصده الدلالية والجمالية، مقاصد لم تكن لتتحقق لولا تلك العلاقة/البنائية العميقة التي أنشأها مع مختلف الأركان الروائية الأخرى. لقد لجأ الروائي إلى نسف الإطار التقليدي للمكان كعنصر مستقل بذاته ولذاته، وبنى على أنقاضه إطارا مكانيا جديدا التحمت فيه البنية الزمنية بالبنية المكانية، الأمر الذي أضفى على النص نوعا من الدينامية، دينامية ستصل ذروتها خاصة حينما ستتحول بنية المكان إلى فضاء/مرآة تواكب، وتعكس في الآن ذاته، الكثير من التحولات / الانقلابات التي تخللت صراع الحيوانات حول السلطة. ولتوضيح هذه النقطة نورد الجدول التالي[27]:



الشخصية المتحولة	الفضاء المتحول عنه	الفضاء المتحول إليه	دوافع التحول
الذئب	مجهول	الغابة	تأسيس حكومة
الخرتيت/الضفدع	الغابة	الماء	طلب الأمان
العقرب/الثعبان	الغابة	الجحر	التحرر من الرقابة
الصقر	الصحراء	الجبل / المغارة	الاختباء
السنجاب	الغابة	الصحراء	الهروب من الواقع/ التنسك
السنجاب، الخنزير، الجمل، الثور،التيس،القط،الكبش، الحصان، العصفور	الغابة	البار/المقهى/ فوق الشجرة/تحت الشجرة	الإعداد للتمرد على حكومة الكلب
الأرنب رقم 9 الأرنب رقم 11	البيت	الجبال	الهروب من سلطة الأب والحكومة والالتحاق بالفيل

إن قـراءة تحليليـة للجـدول أعـلاه تجعلنا نلحظ مـدى الارتباط الوثيق للفضـاء بالعناصر الروائيـة الأخرى، ولا سيما عنصـر الشخصية. إن الانتقال من الغابة إلى الماء أوالجحر أوالجبل أوالمغـارة أوالصحراء، وإن كان في الظاهر يشكل بنيـة حدثية، إلا أنه في مدلولـه الفني يمثل تقنية روائية تقصـد السارد من ورائهـا إفساح المجال أمـام الشخصيـة كي تلـج عوالم حكائيـة واقعية أوخرافيـة أورمزية أوعجيبـة، تسعف في تشريح الواقـع السياسـي الليبي، مسلحـة في ذلك برؤية نقديـة حـادة لا يسع «المكان الخـرافي» بحدوده الجغرافية الضيقة، استيعابها.

ومهما يكن، فقد وفق الصادق النيهوم في أن يجعل مـن استلهام الموروث الخرافي أداة أسعفته في التأسيس لكتابة روائية جديدة قادرة على نقد النكسـة السياسيـة والضمور الثقـافي السائد في وطنه (ليبيا)، ومن خلالها كل البلدان المغاربية.

وهوفي روايته لا يتوقف عند تشخيص الداء، وإنما يقترح الـدواء أيضا (الثورة). وبهذا تغدوالكتابة عند النيهـوم فعلا ثقافيا ثوريـا وجدليا، يصدح بالحقيقـة (السياسية أوالدينيـة أوالاجتماعية) المسكـوت عنها، دون مواربة أووجـل، الأمر الذي جعلـه يصطدم بذهنية عربيـة مغلقة جرت عليه العديـد من المصاعب التي أرهقته حيا (تهميشه ثقافيا، واضطراره إلى الهجرة قسرا إلى الخارج حتـى وفاتـه، ومصـادرة كتبـه)، ولاحقتـه ميتا (تهميش كتبه).

و«الثـورة» التي بشر بها نص «الحيوانات» لم تكن سياسيـة فحسب، وإنما كانت فكرية وروائية أيضـا. من هنـا جاء اهتمامنا بهـذا النص كنوع مـن إعـادة الاعتبار لتجربـة روائيـة مغاربية تم تقييمهـا إيديولوجيا لا نقديـا، وذلك عبر إصدار مواقـف تبلـور جلها كردود فعـل إزاء آراء الرجل السياسية والإيديولوجية .

الهوامش

1 - انظــر: بوشوشة بن جمعة:الرواية الليبية المعاصرة: سيرورة التحولات ومعجم الكتاب، المغاربية للطباعة والنشر، (د . م)، ط 1،2007،ص :199.

2 - من مؤلفات الصادق النيهوم الفكرية نذكر:

- فرسـان بـلا معركـة: دار الحقيقـة، بنغـازي، 1973م.
- صـوت الناس:أزمـة ثقافة مـزورة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن/بيروت، 1987م.
- محنـة ثقافـة مزورة:صـوت النـاس أم صـوت الفقهاء،رياض الريس للكتـب والنشـر، لنـدن/ بيروت،1991 م.
- الإسـلام في الأسر: من سـرق الجامع وأين ذهب يوم الجمعة؟، رياض الريس للكتب والنشر، لندن/ بيروت، 1991 م.
- إسلام ضد إسلام:شريعة من ورق، رياض الريس للكتب والنشر، لندن/بيروت، 1994م.

3 - انظـر: رياض نجيب الريس:الصادق النيهوم : قبل الرحيـل، أزمة ثقافة مـزورة – بعـد الرحيل، أزمة ثقافـة مصـادرة، مجلـة (الناقـد) ،ع 83، س 7، مايو1995م، ص: 7 .

4 - يعرف عبد الحميد يونس الحكاية الخرافية بكونها «عبـارة عن شكل قصصي يقـوم الحيوان فيه بالدور الرئيسـي، وهـي امتـداد للأسطورة بصفـة عامة، ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة».

انظر:عبـد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، سل (المكتبة الثقافيـة)، ع200، المؤسسـة المصريـة العامـة للتأليـف والنشر، القاهرة، 15 يونيه 1968، ص: 29 - 30 .

ينظر كذلك : مصطفى يعلى: القصص الشعبي بالمغرب- دراسة مورفولوجية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2001، صص: 33 – 50.

5 - صادق النيهوم: الحيوانات، مكتبة 5 التمور للكتاب، بنغازي، ليبيا، 2010 .

6 - الرواية، ص: 3.

7 - عبـد الملـك مرتاض: في نظريـة الروايـة، بحث في تقنيات السرد، سل(عالم المعرفة)، ع 240،المجلس الوطني للثقافة والفنـون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص: 163.

انظـر كذلـك: عبـد الله إبراهيـم : السرديـة العربية - بحث في البنية السرديـة للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1992، ص: 45.

8 - عبـد الفتاح كيليطو: الحكايـة والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط 1، 1988، ص:34 .

9 - الرواية، ص:134 .

10 - المصدر نفسه، ص:135 .

11 - نفسه، ص: 37 .

12 - نفسه، ص:3.

13 - نفسه، صص: 3-4.

14 - نفسه، صص: -44 -45 -57 58 .

15 - نفسه، ص:44 .

16 - نفسه، صص: 63 - 64.

17 - نفسه، ص: 109 .

18 - الصواب : جاؤوا .

19 - الرواية، صص: 105 - 106.

20 - المصدر نفسه، ص:99.

21 - عبـد الوهـاب الرقيـق: أدبيـة الحكايـة المثلية في كليلـة ودمنة لعبد الله بن المقفع، سل (آفاق أدبية)، دار صامد للنشـر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط 1، جانفي 2007، ص: 119 .

22 - الرواية، ص: 3.

23 - نفسه، ص: 135 .

24 - تكررت هذه العبارة في سياقات مختلفة من النص . انظـر الروايـة، وخاصة الصفحـات: -77 -81 82 .

25 - الرواية، ص:5 .

26 - نفسه، ص:99.

27 - انظـر: أحمـد ممـو: دراسـات هيكيليـة في قصة الصراع، الدار العربية للكتاب، طرابلس(ليبيا) – تونس (تونس)، 1984، صص: 71-72.

موازنة بين حكايتين خرافيتين في ضوء منهج بروب



http://www.alefyaa.com/wp-content/uploads/201210//http___wwwf.azzaman.jpg

صبري مسلم حمادي

كاتب من العراق

يتسم القصص الشعبي العربي عامة بالغزارة، ذلك أن البيئات العربية ذات مهاد حضاري عريق حافل بالأساطير التي تشظت إلى ملاحم وحكايات خرافية وشعبية وحكايات حيوان فضلا عن الأنماط الفولكلورية الأخرى كالأغاني الشعبية والأمثال والألغاز والطرف وسواها. وتحتضن هذه الدراسة موازنة بين حكايتين خرافيتين إحداهما من العراق وردت تحت عنوان العنقود الذهبي[1] , والأخرى من الجزائر عنوانها عصفور الهوى[2] .

ولا بـد لنـا قبل أن نشرع في هـذه الموازنة من أن نعطـي فكرة عن منهـج فلاديمير بروب الذي طبقه علـى الحكايـات العجائبيـة الروسية وهي نمـط من الحكايـات الخرافية حيـث وجد بروب أن هـذه الحكايات تنتظمها إحدى وثلاثون وحدة وظيفية تطـرد في معظم حكايات هذا النمط من القصص الشعبي، وتتكرر هذه الوحدات بطريقة لافتـة. وعلى الرغم مـن أن فلاديمير بروب كان قـد أصدر كتابـه "علم تشكل الحكايـة" أواخر العقـد الثـاني مـن القـرن الماضي، وقـد ترجمه إبراهيـم الخطيـب عـن الفرنسية تحـت عنوان "مورفولوجية الخرافة"

فإنه قد لقي اهتماما كبيرا ولاسيما بعد ظهور مناهـج التحليـل البنيوي في اللسانيـات[3]. ومن الباحثـين من يعـد منهج بروب علـى أنه الركيزة الثالثة للبنيوية[4].

ولا يضـير منهج بروب أنه يهـدف إلى تحليل المحتوى الظاهري (الشكلي) للحكاية الخرافية –كمـا وصفه ليفي شتراوس – إذ إن شتراوس كان يهـدف إلى تجاوز البنيـة السطحية والتوغل داخـل النمـط الشعبـي ولاسيما الأسطـورة بغية استخلاص الوحدات التي يمكن تسميتها الثوابت الصورية والتي يطلق عليها ميثمات

أي الوحـدات الأسطوريـة. وممـن تأثر بهذه الوحـدات غريماس الـذي عمـد إلى تقليل عدد الوظائف التي قال بها بروب عن طريق الربط بين بعض الوحـدات، وخرج من ذلك بعشرين وظيفة فقط ذكرها في كتابه عن السيمانتيكا البنائية[5]. ومنذ سبعينيـات القرن الماضي قامـت الدكتورة نبيلـة إبراهيم سـالم أستـاذة الأدب الشعبي في جامعة القاهرة بتطبيق منهج بروب على الحكاية الخرافية المصريـة في كتابها قصصنـا الشعبي مـن الرومانسيـة إلى الواقعيـة[6]، وتبعها بعض الباحثين في هذا الشأن.

إن انتظـام نسـق الحكايـات الخرافيـة والحكايات الشعبية عامة ممّا يبعث على الدهشة حقـاً لاسيّما إذا ما كان هـذا الانتظام ليس على صعيـد البيئة الموحـدة بل إنه ينتظـم الحكايات حيـث كانـت في هـذا العـالم، وذلـك لأنهـا بنية فكريـة ونفسية لا نقول بأنها متطابقة بل متقاربة على وجـه الدقة، وهي تفصـح بالضرورة عن أن الإنسان بدأ بدايات متشابهة ولذلك فإنّ عناصر مخيلته وأساليب تفكـيره المستمدّين من حاجاته الاجتماعية والنفسية أفرزت حكايات تتماهى في نسيجهـا الداخلي أوفي بنيتهـا الأساس مما حدا بفلاديمير بـروب إلى أن يكتشـف هذه الوحدات التـي تنبـع مـن الحكايـات نفسهـا وقـد طبّقها بنجـاح علـى مـا يدعـى بالحكايـات العجائبيـة الروسيـة تحديـداً، وخرج باستنتـاج مؤكد هوأن هذه الوحدات أشبه مـا تكون بالثوب الذي يمكن أن ترتديـه أيـة حكايـة، صحيـح أن الثـوب قـد يبدوفضفاضاً بعض الشيء إشارة إلى أن الحكاية قـد تختصر بعض هذه الوحدات الوظيفية بحيث لا تستوفيهـا كلهـا ولاسيمّا في الحكايـة الشعبية التـي تميل إلى التكثيف والاختصـار وكأنها جذر للقصـة القصـيرة المعاصـرة، بيـد أن الحكايـة الخرافية يمكـن أن تستوفي معظم هذه الوحدات أوالأنسـاق المنتظمـة، إذ إن الحكايـة الخرافيـة سليلـة الأسطـورة ووريثتهـا ، وهـي تعتمـد على التجريـد وتبدوأقـرب إلى لغة الترميـز والإيحاء إذا مـا قيسـت بالحكايـة الشعبيـة ذات النبض الواقعي الذي يغادر لغة التجريد والإطلاق ويتجه إلى أجواء سردية اجتماعية ونفسية دانية الدلالة وموصولـة بهموم الإنسـان الشعبـي وطموحاته، ومن هنا فإن الحكاية الخرافية يمكن أن تعدّ الأم الشرعية للفـن الروائي الحديث من حيث تشعب شخصياتها وأحداثهـا وحضور عنصري الزمان والمكان والحوار فيها.

وهذه القدرة على الإيحـاء والترميز تبدومن أبرز سمات الحكاية الخرافية (ولعلّه من الصور المألوفـة في الحكاية الخرافيـة أن المرأة الجميلة الطيبـة في وسعهـا أن تحـوّل الرجـل الممسوخ في صـورة حيـوان إلى رجل جميـل تقترن بـه زوجاً وذلك عن طريق الكلمة الطيبة أوالمعاملة الحسنة ولعلّـه مـن الصـور المألوفة كذلـك في الحكايات الخرافيـة صـورة الشـيء المحـرّم الـذي لا يحق للبطل أن يقترب منه.... فهذا رمز آخر للإنسان الذي بـدلاً من أن يعيش مقتنعـاً بحياته الواقعية



تاركاً الغوص في العالم المجهول يودّ أن يكتشف كل شيء حتى المحظور عليه اكتشافه)[7].

تتلخص الحكاية الخرافية العراقية "العنقود الذهبي" بأن رجلا كانت لديه سبع بنات، وقد نوى أن يؤدي فريضة الحج ، وحين أتمها اشترى لبناته جميعا ما طلبنه من هدايا إلا ابنته الصغرى إذ نسي هديتها ، وكانت قد طلبت منه عنقودا ذهبيا. وحين تذكر هديتها كان على ظهر السفينة العائدة إلى بلده، رفع صوته متحسرا: أف لقد نسيت العنقود الذهبي. وفي هذه اللحظة ظهر مارد قرب السفينة حاملا معه عنقودا ذهبيا، ووجه كلامه للأب: أليس هذا ما طلبته ابنتك؟ ولكني لا أعطيك إياه إلا إذا زوجتني بالفتاة، فانصاع الرجل لرغبة المارد لاسيما أن المارد وضع قدمه الضخمة داخل السفينة فاختل توازنها. وحين سأل الأب عن كيفية تزويجه من ابنته، أجاب المارد: ضع الفتاة على سطح الدار في ليل عاصف ممطر بعد عودتك ولتكن بكامل زينتها.

عاد الأب وأخبر ابنته بما حصل فبدت راضية بقدرها، اختطفها المارد في يوم عاصف وحط بها في قصر فخم كانت فيه سبع غرف. فتح لها كل الأبواب إلا باب غرفة واحدة حذرها من محاولة فتحها. انتبهت الفتاة إلى أن المارد كان يخدمها ويدعوها سيدته وليست زوجته، كما لاحظت أنه يحضر لها ليمونة كل ليلة وبمجرد أن تتناولها تستغرق في نوم عميق. وفي إحدى الليالي أحست أن في أحشائها جنينا لا تعرف من هوأبوه. قررت أن تقتحم المجهول فأحضرت ليمونة أخرى غير التي يحضرها لها المارد، وتظاهرت أمام المارد بأنها تتناول الليمونة التي أحضرها كالمعتاد، وما إن تظاهرت بالنوم حتى ذهب المارد إلى فراشه واستغرق في نوم عميق. جلست الفتاة واتجهت إلى المارد، لاحظت سلسلة المفاتيح التي كان يحملها في عنقه، استطاعت تخليصها من عنق المارد دون أن يستيقظ وتمكنت من فتح باب الغرفة المحرمة. ولشد ما كانت دهشتها حين رأت شابا جميلا ينام في الغرفة، كان عاري الصدر وفي منتصف صدره لاحظت شيئا يشبه القفل حيث جربت أن تفتحه فانفتح، وفجأة وجدت نفسها أمام عالم سحري يعج بلعب الأطفال. أحست حينذاك أن هذا الشاب هوزوجها وأن ما رأته من لعب الأطفال هولطفلهما المنتظر، وحرصت على أن تغلق صدر زوجها ولكنه استيقظ وهب واقفا. صرخ بها: لماذا فعلت ذلك؟ لم يسامحها وأمر المارد بأن يلقي الفتاة في أرض بعيدة ليس فيها إنس ولا جان. وجدت الزوجة نفسها وحيدة إلا من اختلاج الجنين في أحشائها، وظلت تسير على غير هدى حتى رأت أضواء تتلألأ من بعيد. قصدت مصدر الضوء حيث وجدت بيتا عامرا، رحبت بها صاحبة البيت، ولكنها في عمق الليل سمعت صوت زوجها وهويسأل شقيقته الكبرى عن رأيها بزوجته التي فضحت سره وعصت أمره، فردت الأخت بأنها لورأت زوجته لأكلتها وشربت من دمها. ارتعبت الزوجة وانسلت فورا إلى ظلام الليل. وفي مساء اليوم التالي قصدت دارا أخرى حيث سمعت في جوف الليل صوت زوجها وهويسأل أخته الوسطى السؤال ذاته. وكان رد الأخت الوسطى لا يختلف عن رأي الأخت الكبرى. وفي مساء الليلة الثالثة سمعت زوجها يسأل أخته الصغرى عن رأيها بهذه الزوجة، تأهبت الزوجة للهرب لولا أنها سمعت أخته الصغرى تلومه على قسوته وتعطي الحق للزوجة فيما فعلته. رق قلب الزوج ودخل المكان الذي كانت فيه، عانقها واعتذر منها وعاشا في بيت أخته الصغرى ينتظران المولود الجديد.

وتتلخص الحكاية الجزائرية التي عنوانها (عصفور الهوى) بأن رجلا كانت لديه سبع بنات، وحين قرب العيد عزم على الذهاب إلى السوق ليقتني هدايا لبناته، وقد اشترى كل الهدايا إلا هدية ابنته الصغرى التي طلبت جبة ترقص وحدها دون أن يلمسها أحد، وحين رأى الجبة في أحد الدكاكين فوجئ بأن مالك الجبة غول، وأنه يطلب يد ابنته الصغرى فلفلة ثمنا للجبة. وافق الأب وسأل الغول عن كيفية زواجه، أجاب الغول: ترقبوا يوما عاصفا ممطرا سأجيئكم لآخذها زوجة لي. وفي يوم عاصف ممطر أخذ الغول الفتاة بأن حملها على ظهره وقصد بيته

دون أن يسمح لها بأن ترى وجهه. وكان يخرج من المنزل قبل طلوع الفجر ويعود حين حلول الظلام. بعد مضي فترة من الزمن اشتاق أهلها لرؤيتها فحملها الزوج الغول إلى بيت أهلها على ظهره ليلا حيث التقت بشقيقاتها وأفشت لهن سرها وأنها لم تر وجه زوجها، فنصحنها بأن تشعل مصباحا بوجهه. أخذت فلفلة بالنصيحة وباغتت زوجها بأن أشعلت مصباحا في وجهه فإذا بها ترى شابا جميلا، ولكنه استشاط غضبا واختفى فورا من أمامها. حاولت اقتفاء أثره وهي تناديه: عد يا عصفور الهوى فيرد عليها: أهلك سبب شقائك. واصلت اقتفاء أثره فرأت ثلاث عيون ماء، تدفق ماء اثنين منها إلا العين الوسطى فإنها قد جفت، وحين سألتها الزوجة سمعتها تقول: من أجل عصفور الهوى اشتد حزني فجف مائي. وشكت شجرة وسطى الشكوى ذاتها. حينئذ تذكرت فلفلة حالها وولولت: وا أماه أهلي سبب شقائي.

لم تيأس فلفلة من اقتفاء أثر زوجها الغول، وفي طريقها رأت دكاكين مليئة بالجبب والمناديل والأحذية اشتراها زوجها لها لولا عصيانها لأمره. كان عصفور الهوى يحث الخطى فيطوي الجبال وكانت فلفلة تجري خلفه حتى وصل إلى بيت أمه الغولة. دخلت في أثره، وحين لمحتها الأم الغولة تظاهرت بالسرور، ولكنها بعد أيام طلبت منها أن تعد لها وسادتين محشوتين بريش العصافير وهددتها بأنها ستأكلها إن لم تنفذ ذلك. جلست فلفلة تبكي فأعانتها شقيقة زوجها إذ نصحتها بأن تقصد الغابة وتردد احزنوا يا عصافير مات عصفور الهوى. فعلت ذلك فتساقط ريش العصافير حزنا على عصفور الهوى، جمعت الزوجة الريش وحشت به وسادتين قبل أن تعود الغولة في الليل. في صبيحة اليوم التالي طلبت منها طلبا ثانيا وثالثا ورابعا وقد أنجزت كل هذه الطلبات بمساعدة ابنة الغولة. وذات يوم نصحت ابنة الغولة فلفلة بأن تطلب من عصفور الهوى إحضار الحناء لكي تحني شعر رأس شقيقة زوجها وأن تضع فلفلة منديلا تتدلى أطرافه فتنغمس في الحناء، سوف تنبهها شقيقة زوجها فترد عليها فلفلة: دعيه يتلطخ مثلما تلطخ قلبي بالهموم. سوف يؤثر كلامها هذا على زوجها ويحملها إلى بيتهما. نفذت فلفلة نصيحة شقيقة زوجها، فرق لها قلب زوجها وهرب بها. حاولت الأم أن تلحق بهما ولكنها عجزت وقالت: خدعتني فلفلة فلم ألتهمها في الوقت المناسب، وفي طريق عودتهما أخذ الجبب والمناديل والأحذية هدايا لفلفلة كما مر على العين الناضبة والشجرة اليابسة فتدفقت العين وأينعت الشجرة.

ويشير الدكتور عبد الحميد بورايو إلى أن هذه الحكاية تستند إلى الحوافز أو الموتيفات التي تستند إليها أسطورة النفس والعشق التي تتمثل فيما عرف في الأدب العالمي بموتيف الجميلة والوحش. بيد أن الحكاية الخرافية تتيح إمكانية أكبر للاستبدالات والتصرف في التجسيدات والصور، كما أنها تتعرض بشكل أوضح للصراع الاجتماعي والمعتقد الديني[8]. وهذا ينطبق على حكاية العنقود الذهبي. وأحسب أن هاتين الحكايتين تؤرخان لأساطير موضوعها الصلة بين البشر والآلهة المتعددة زمن طفولة العقل البشري.

وإذا شرعنا بتطبيق وحدات بروب على الحكايتين معا فإن الوحدة الوظيفية الأولى متطابقة في الحكايتين، وقوامها تغيب الأب عن البيت لأداء فريضة الحج في العنقود الذهبي، وخروج الأب في حكاية عصفور الهوى من أجل شراء هدايا العيد. وغالبا ما تتلازم الوحدتان الثانية والثالثة إذ إن التحذير الموجه إلى الأب في الحكايتين كلتيهما يأتي من المارد في الحكاية الأولى والغول في الثانية، ويتجلى ارتكاب المحظور في موافقة الأب في الحكايتين على الزواج. وفي الوحدات الرابعة والخامسة والسادسة يقوم المارد في حكاية العنقود الذهبي بدور الشخصية الشريرة التي تستطلع موقف ضحيتها وتتلقى معلومات دقيقة عنها كي تخدعها، وينطبق هذا على الغول في حكاية عصفور الهوى. وفي الوحدتين السابعة والثامنة يستسلم البطل، ويبدو هذا من خلال استسلام البطلتين في الحكايتين لقدرهما. وفي الوحدتين التاسعة والعاشرة يعتزم البطل الحصول على ضالته، وهي في الحكاية الأولى



(العنقود الذهبي) وفي الحكاية الثانية الجبة التي ترقص وحدها. وفي الوحدة الحادية عشرة تترك البطلتان أسرتهما باتجاه البيت الجديد. ويقوم المارد في حكاية العنقود الذهبي بدور الشخصية المانحة حين يفتح لها أبواب قصره، وينطبق هذا على الحكاية الأخرى. وأما الأداة السحرية التي تشكل الوظيفة الرابعة عشرة فإنها تتجلى في حصول بطلة العنقود الذهبي على مفاتيح القصر، وفي الحكاية الأخرى تبدومن خلال حصولها على المصباح الذي رأت في ضوئه وجه زوجها. وتنتقل البطلتان إلى عالم مجهول مختلف وهوقوام الوحدة الخامسة عشرة. ويكون الصراع بين البطل والشخصية الشريرة وهوالذي تعبر عنه الوحدات من (16-19) وهوصراع من أجل إقناع المارد والغول في الحكايتين بأحقية الزوجة في أن ترى زوجها. وفي الوحدة العشرين تبحث الزوجتان عن زوجيهما. وفي الوحدة الحادية والعشرين تؤدي أختا الزوج الكبرى والوسطى دور الشخصية الشريرة في حكاية العنقود الذهبي، وفي الحكاية الأخرى تؤدي أم الزوج هذا الدور. وتنجح البطلة في التخلص من الشخصية الشريرة بأن تهرب في حكاية العنقود الذهبي مرتين وهذا قوام الوحدة الثانية والعشرين والثالثة والعشرين، ويقابل هذا في عصفور الهوى نجاح البطلة أربع مرات من فخاخ الأم الغولة. وليس للوحدة الرابعة والعشرين والثامنة والعشرين أي حضور في الحكايتين معا إذ ليس ثمة بطل مزيف فيهما. وفي الوحدات25،26،27 تكلف البطلة في حكاية عصفور الهوى بمهمات عسيرة التحقيق ولكنها تنجح في إنجاز ذلك، في حين لم ترد هذه الوحدات في حكاية العنقود الذهبي. وترهص الوحدة التاسعة والعشرون باقتراب نهاية الحكاية إذ تبدوبطلة العنقود الذهبي في وضع جديد حين يقتنع زوجها بأن ما فعلته هومن حقها. وينطبق هذا على زوج فلفلة في الحكاية الأخرى. ولا يلحق الأذى بالشخصية الشريرة في الحكايتين معا، وهوقوام الوحدة الثلاثين. وأما الوحدة الأخيرة (الحادية والثلاثون) فهي التي يتزوج فيها البطل. وفي الحكايتين السابقتين يتجدد الزواج وتتعزز دعائمه، وهي الرسالة المستقاة من الحكايتين.

وما يستنتج من هذا الاستعراض أن الوحدات الوظيفية الإحدى والثلاثين لا تطرد جميعها في الحكايتين إذ قد يحضر بعضها وقد يغيب بعضها الآخر وكما لاحظنا في التحليل السابق، فضلا عن أن بعض الوحدات قد تتكرر في الحكاية الواحدة. ومن المؤكد أن التشابه في الحكايتين واضح في شكل الحكايتين ومضمونهما، ففي الوقت الذي تتشابه فيه البطلتان في الحكايتين فإن الزوج في الحكايتين يحمل ملامح متقاربة. ويكاد يكون المحظور واحدا.

وتحتضن الحكايتان خزينا لتقاليد شعبية وممارسات دينية واجتماعية ونفسية، ففي الوقت الذي تشير فيه حكاية العنقود الذهبي إلى الحج فإن حكاية عصفور الهوى تلمح الاحتفاء بالعيد. وتكشف حكاية العنقود الذهبي عن غريزة حب الاستطلاع التي تحفز البطلة على أن تقرر فتح الغرفة السابعة المغلقة، وكذلك في حكاية عصفور الهوى إذ تدفع غريزة حب الاستطلاع فلفلة إلى أن تشعل المصباح في وجه زوجها كي تراه. ومن الواضح أن الحكايتين كلتيهما تحرصان على الخطوات المتبعة في الزواج، وأولى هذه الخطوات هي موافقة الأب، بيد أن دور الأسرة القديمة يغيب لتحل بدله الأسرة الجديدة التي ينبع انسجامها من داخلها وبعد معاناة لا تقل عن معاناة الزوجتين في الحكايتين كلتيهما.

وإذا كان الأصل الأسطوري يشير إلى العلاقة بين الإنسان والكائنات غير المرئية (الآلهة في الأساطير والغيلان والمردة في الحكايات الخرافية) فإن الرمز الكامن في الحكايتين على صعيد الآن هوأن الزوج قد يحمل عيوبا شخصية في جسده أومزاجه، وعلى الزوجة حسب منطق الحكايتين أن تصبر عليه وأن تتقبل وضعه كي تحمي الأسرة من الانهيار فتتعزز أواصرها وتكون مؤهلة لاستقبال الوافد الجديد (الجنين) إلى هذه الحياة. وقد بدا هذا واضحا في حكاية العنقود الذهبي خاصة.

والجدير بالذكر أن د. طلال حرب يقترح

بدائل لهذه الوحدات فبدلاً من أن تكون إحدى وثلاثين يمكن الاقتصار على سبع وحدات هي:

1 - فقد التوازن
2 - السعي إلى استعادة التوازن
3 - المساعدات
4 - العقبات
5 - الانتصار
6 - معاقبة الشرير
7 - استعادة التوازن(9)

وهومقترح جدير بالتلبث عنده لأن الفكرة الأساسية هي الاقتصار على البنى والركائز والأنساق بيد أن وحدات بروب تظل أكثر اهتماماً بالتفاصيل.

وآية ما ذكر أن حضور هذه الوحدات الوظيفية لمبتكرها فلاديمير بروب لا يعني بأي حال من الأحوال رتابة الحكاية الخرافية أوالشعبية بل أنه دليل كونها مكوناً مهماً من مكونات المخيلة البشرية والفكر الإنساني عبر طفولته الفكرية وأخيلته الثرية المعبأة بالرموز والإيحاءات التي يمكن أن تمد الفنون السردية الجديدة بالمبتكر والأصيل في آن واحد، وعبر القدرة الفائقة للحدث الحكائي على التشويق وتجاوز حواجز الزمان وحدود المكان لتصل إلى الذهن مضمخة بعبير السجية الصافية والفطرة الأصيلة. وتظل إمكانات الحكاية الخرافية مخبأة في بذورها السحرية التي ما إن تحتضنها الموهبة المعاصرة حتى تتفتح بالجديد، على أن يبعث الفنان المعاصر فيها إيحاءات الرمز الأولى ناقلاً إلينا دهشة الرمز ونشوة الإنسان الأول به، كالشاعر الذي يعيد إلى اللفظ المفرد نبضه، فكأنه الإنسان الأول الذي أطلقها أول مرة، وليس من شأن الفنان المعاصر سواء أكان روائياً أوقاصاً أومسرحياً أن يعيد كتابة الحكاية الخرافية كما هي عليه في مظانها، بل أن يعيد صياغتها ويضيف إليها أبعاداً جديدة بحيث تعيد إليها الحياة وبما ينسجم مع هذا العصر.

الهوامش

1 - د. صبري مسلم حمادي ود. داوود سلوم، القصص الشعبية العراقية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الجزء الأول، الدوحة 1988، ص 348.

2 - د. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 156-161.

3 - نفسه، ص 140.

4 - د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص 203.

5 - د. محمد الجوهري، الملامح والسير الشعبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلة 17 العدد 1 إبريل، مايو، يونيو1983 ص 14-15.

6 - د. نبيلة إبراهيم سالم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية،دار العودة، بيروت 1974، ص 25-37.

7 - د. نبيلة إبراهيم سالم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، ط2، القاهرة 1974، ص8.

8 - د. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 140.

9 - د. طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأس



السدرة ، من تكون؟

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Buckthorn.JPG

بزة الباطني
كاتبة من الكويت

نشــبه في أمثالنا الشعبية الإنســان المحب المعطاء الكافل للمحتاجين بسدرة ظليلة، حقا فأغصان السدرة تمتد إلى مســافات بعيدة محققة بذلــك حلم كل أم بشرية حانية في أن يكون لها عدة أذرع بذات الطول والمتانة تعــين وتحمي وتحضن بها كل عزيز وحبيب بعيد أو قريـب، لا يضيرها أو يسيئها عبث من يستظل بفيئها من تعلق بالأغصان أوتأرجح عليها أو تسـلق أو قذف بالحصى والعصي لإسقاط الثمار وربما يسعدها ذلك ويعطي معنى أكبر وأعمق

لوجودها وقدرتهـا على العطاء بكل ما أوتيت مـن قـوة وسخـاء وبكل مـا تملك من خـير ونفع تذخـره من اللحـاء وحتـى أصغر ذرة فيهـا وإن قطعت لغرض ما فتنمو من جديد لمزيد من البذل فلا حد لجودها. شجـرة عصامية كريمة معمرة تنمـو دون عون في أسـوإ وأقسى الظروف و دونما حاجـة لأدنى رعايـة وعناية، قـادرة على حماية نفسها من الآفات، حافظة لثمارها حتى النضج، خضـراء دائما. لكنها رغم غناها ومتانتها وشدة تمسكهـا بالحياة شجـرة حزينـة يضعفها حنين أبـدي للمحبـة ممـا قربهـا للنسـاك الزاهدين وربطهـا بالفقراء والمرضـى والتائهين والجائعين والخائفين والفارين من شر يلاحقهم والمشردين ومما زرع الخوف منها في القلوب التي تضمر الشر وتمتهـن الضعيف وتسخـر بالإيمـان، فسكونها واستكانتها وجه آخر. وجه غضوب إن ثار لا يميز ولا يرحـم و لا يهدأ. من تكشف لـه وجهها الآخر هـذا نشر خوفه منها فتفشى بين الناس حتى بين من هم في أمس الحاجة لخيراتها فتشاءموا منها وتجنبوهـا ومن أنـس إليها نقل تقديـره ومحبته لهـا إلى القلوب فتمكن منهـا وأسرها حتى رفعوا قدرهـا إلى حـد الألوهية. قيـل إن أول اللآئذين بهـا هو أبونا آدم عليـه السلام وأن النبق هو أول ثمـار الأرض التـي أكل منها بعـد أن فقد النعيم وإن صـح ذلـك فهـي تسـري في كيـان كل البشر حتـى نهاية الدنيا. لعـل تلك السـدرة هي سدرة المبتدى، كانت في أول الطريق وفي السموات العلى في العالم الآخـر هناك سدرة المنتهى علامة على نهاية الطريق وما بعدها مطاف.

عقـدت تحـت ظـل السـدرة صفقـات وتمت بيعـات واستراحـت جيوش وأقيمـت حفـلات ومورست طقوس. سترت السدرة العشاق وألهمت الشعـراء وزينت القصور. جاورت السدرة المعابد وحرسـت المدافـن وتكاثـرت لتنشأ منهـا غابات عاشت علـى محاصيلها قبائل وشعـوب فقدست و عبـدت وقدمت لهـا القرابين عرفانـا واعترافا بفضائلهـا أوإرضاء لهـا أو درءا لغضبها. قدمت ثمارهـا للعرائس وصنعـت من أغصانهـا أسرة المواليد ومن نواها وأشواكها أحرازا ضد الشرور والمخاطـر ومـن أوراقهـا البلسـم والتمائـم كما رافقـت الأموات ودفنـت معهم لتضمـن بقاءهم وتؤنسهـم حيث رحلـوا. أية شجرة غـير السدرة تصاحـب الإنسان من قبـل أن يولد إلى أن يموت وحتى إلى ما بعد أن يبعث؟!!!

هـذا البحث محاولـة لكشف بعضـ الغموض الـذي أحـاط ومـا زال يحيـط بالسـدرة وثمارها وسر الخرافـات التـي شاعـت حولهـا في كثير من البقاع وتقصي جذورها حتى العهود الأولى للبشرية وعصور الحضارات الرفيعة الأقدم على الأرض.

موطن السدرة ونشأتها

النبقـة ثمـرة الخلود. هـذا ما أطلقـه عليها أحـد كهنـة الصين منـذ آلاف السنـين. يقال أن ملاكا أو حورية أو مخلوقا على هيئة ملك اكتشف السـدرة وقدمهـا للإنسان لمنفعتـه. يسمى النبق أيضا التمر الصيني Chinese date و التفاح الصينـي و شجرة النبـق أي السدرة Jujupe tree و Lote tree وأطلـق عليها أيضا شجرة الحيـاةTree of life وشجرة النسيان وشجرة الحكمـة والشجـرة التي تذهـب الهـم و أسماء أخـرى سنتعرف علـى بعضها لاحقـا خلال هذا البحـث. هنـاك ما يقرب مـن أربعمائـة نوع من السدر ثمانون منها معروف في الصين.

ورد ذكر السدرة في الجاتاكا The Jataka وبالتحديـد جاتاكا بالي Pali ويحتوى على أكثر من خمسمائة حكاية عن مولد وحياة بوذا تحتوي على أبيـات شعرية. الجاتاكا هـو كتاب البوذيين المقدس وقـد بقي تداول هذه الحكايات والتعاليم شفويـا حتـى تم تدوينهـا في القـرن الثالـث قبل الميـلاد وقـد تكون أقـدم مخطوطة ذكـرت فيها السدرة بإسم(koli) ضمن عدد من القصص.

تروي إحدى القصص حكاية قبيلتين،الساكايا و الكولايا،تعيشـان في مدينتين يفصل بينهما نهر روهينـي وكلتاهمـا تعتمـدان علـى الزراعـة من




Jujube Village - Southern Chinese Folk Art Painting- by Cao Quan-Tang

مجرى واحد يمتد بين القريتين. في شهر من العام انخفض منسوب المياه في المجرى وصعب السقي فبدأت المحاصيل والنباتات تذبل وتموت على الجانبين. اجتمع مزارعون من القريتين. قال مزارع من الكولايا :إن قسمنا الماء بيننا وبينكم فلن يكفي زرعنا. لكن إن صار لنا فزرعنا سينمو وسيتضاعف. أعطونا الماء" فرد عليه مزارع من الساكايا قائلا: إن أخذتم الماء ونما زرعكم واغتصت مخازنكم بالذرة لن يكون عندنا من الشجاعة ولا الذهب ولا النحاس ولا الزمرد ولا النقود ما نملأ به السلال والأكياس في أيدينا لنعلقها على أبوابكم لتعطونا شيئا لكن زرعنا سينمو وسيتضاعف إن كانت لنا السقيا. اتركوا أنتم لنا الماء" قالوا: لن نتركه لكم. رد الآخرون: ولا نحن أيضا. حين احتد النقاش قام مزارع وضرب آخر فرد عليه بضربة وهكذا نشب شجار حام بينهم تطاولوا فيه على أصولهم وعلى ملكهم. قال أحد المزارعين من الكولايا: ابتعدوا يا أهل كابيلافاتو، يا من تضاجعون أخواتكم كالكلاب والنمور وغيرها. ما يمكن أن تقوم به أفيال وخيول ودروع ورماح أمرائكم ضدنا؟ فرد عليه مزارع من الساكايا قائلا: لا. ابتعدوا أنتم أيها الضباع. ابتعدوا مع أولادكم البائسين الوقحين ويا من تعيشون كالوحوش في جحور السدر الأجوف. ما يمكن أن تقوم به أفيال وخيول ودروع ورماح أمرائكم ضدنا؟ ثم ذهب كل منهم وأطلع مندوب أميره في القرية على ما تم تبادله من كلام ورفع المندوبان ما تم تبادله من كلام إلى أمير كل قبيلة. قال رجال قبيلة الساكايا: سنريهم قوة وعظمة الرجال الذين قالوا عنهم يضاجعون أخواتهم وتقدموا للقتال. وقال رجال قبيلة الكولايا: سنريهم قوة وعظمة الرجال الذين قالوا أنهم يعيشون في جحور السدر الأجوف. ثم تقدموا للقتال.

كان البوداهيستا (بوذا) يتأمل العالم عند الفجر. رأى ما توصلت إليه حال رعيته فراح يفكر. قال: "إن لم أذهب إليهم سيقضون على بعضهم بعضا. من واجبي أن أذهب إليهم" وعبر الأثير إلى حيث تجمعوا ثم تمثل لهم جالسا متربعا في الهواء فوق نهر روهيني. حين رأوه ألقوا أسلحتهم وصلوا له فسأل ملكهم عن سبب القتال. قال: لا أعرف. إنما يعرف قائد الجيش. فسأل قائد الجيش وقال أنه لا يعرف السبب. استمر يسأل وكل مسئول في الدولة يحيله إلى الآخر حتى وصل إلى مرتبة العمال المزارعين فأخبروه أن الخلاف كان حول الماء. فسأل ملكهم : كم يساوي ذلك الماء؟

قال الملك: لا يساوي كثيرا. سأل المقدس: وما ثمن الجندي المقاتل؟ قال الملك: لا يقدر بثمن. قال المقدس: وهل يصح أن تضحي بما لا يقدر بثمن مقابل قليل من الماء؟ فصمتوا جميعا ثم وعظهم عن المحبة وبين لهم مساوئ الكراهية وما تجلبه على الإنسان من آلام وسقام. (ترجمة بزة الباطني)

يعود اتهام الكولايا للسكايا بأنهم يضاجعون أخواتهم إلى أن تلك القبيلة كانت لا تتصاهر مع أي قبيلة أخرى خارج قريتهم وإنما يتزاوجون بينهم. أما الشتائم التي وجهها السكايا للكوالايا بأنهم يعيشون كالوحوش في حجور السدر الأجوف فهو لأنهم كانوا يعيشون في كهوف نحتت في الصخر تنمو فوقها غابات من السدر. هذه البيوت ما زالت قائمة ومأهولة وشائعة بين الطبقات الفقيرة وتنشأ أعداد كبيرة منها بذات الأساليب القديمة حتى اليوم. (ترجمة بزة الباطني)

ورد ذكر السدرة في موقع آخر من الجاتاكا ربما يفسر سر ارتباط السدرة بالحكمة:

حين كان البراهماداتا ملكا في بينارس ولد البوداهيستا براهميا وحين كبر وشب تعلم الفيدا الثلاثية وأصبح معلما مشهورا تتلمذ على يديه خمسمائة تلميذ. بذلوا أقصى جهدهم للعمل والجد في التعلم حتى ظنوا حقا أنهم تفوقوا على معلمهم فأخذوا يتغيبون عن مجالس الدرس ويهملون في أداء واجباتهم ومسئولياتهم اليومية. في يوم رأى التلاميذ معلمهم جالسا تحت سدرة فاقتربوا من الشجرة ودقوا على جذعها بأصابعهم وهم يقولون متهكمين عليه : شجرة تافهة لا نفع فيها.

عرف البوداهيستا أنهم يتهكمون عليه فقال: يا تلاميذي، أود أن أسألكم سؤالا.

قالوا فرحين بحماسة : إسأل ما شئت وسنجيبك.

قال البيتين الأولين : الزمن يلتهم كل شيء
حتى الزمن ذاته
فمن يلتهمه هو؟
أخبروني.

استمع التلاميذ للسؤال بانتباه لكن لم يتوصل أي منهم إلى إجابة.

قال البوداهيستا: لا تظنوا أنكم ستجدون الإجابة على هذا السؤال في الفيدا الثلاثية. تحسبون أنكم تحيطون بكل ما أعلمه وأعرفه ولذا تتصرفون مثل السدرة كما وصفتموها. تجهلون أنني أعرف كثيرا مما لا تحيطون به علما. اتركوني الآن. سأعطيكم سبعة أيام لتفكروا بإجابة. فحيوه وغادروا كل إلى بيته وقضوا الأيام يعصرون رؤوسهم ليتوصلوا إلى حل للغز ولم يقدروا حتى اليوم الأخير للمهلة التي أعطاهم إياها فذهبوا إلى معلمهم، حييوه ثم جلسوا. قال: حسنا يا أصحاب الخطب الميمونة هل توصلتم إلى إجابة؟ قالوا: لا. لم نقدر. فقال البيتين التاليين:

الرؤوس تنبت على الرقاب
وينبت الشعر على الرؤوس
لكن كم رأس به آذان؟
أتمنى لو أعرف.

أيها الشباب الحمقى. لكم آذان بها ثقوب تسمعون بها لكنكم تفتقرون للحكمة. كان ذلك حل اللغز. فاعتذروا لمعلمهم ونهضوا لخدمته وهم يجرون ذيول خيبتهم. (ترجمة بزة الباطني)

خلال زمن بوذا ظهرت حركة إسمها (التنقية أو التطهر من خلال الغذاء Purification through food) لا تختلف كثيرا عن ما ينتشر في عصرنا من حميات غذائية تدعو إلى تناول الأطعمة النباتية إلا أنه في ذلك العصر شاع رأي بأن النبق هو الحل لكل مشاكل البشر الصحية. هناك روايات كثيرة تربط النبق بالبوداهيستا منها أنه حين كان تلميذا كان يجرب كل أنواع الممارسات والعبادات التي تنقح الروح من فساد الماديات والحياة الدنيوية ومنها الصيام الشاق حيث عاش لسنوات على أكل نبقة واحدة كل سبعة أيام إلا أنه أقلع عن ذلك بعد ان نحل جسمه بشكل مخيف و قال أن ذلك الصوم دفع بجسده إلى الأسوأ دون أن يرتقي بروحه إلى الأفضل.

أما في الهند فتعرف السدرة بأسماء كثيرة



حسب المنطقة ففي البنغالية هي كول Kul والمهراتية بور و برBer Borوالملايايمية يانتاي Ilantaiوالسنسكريتية بدارا وبداري Badara، Badari والتيلوغو ريغو Reegu.

أذكر عددا من أسمائها في الهند لأنها منشأ السدرة الأول ويعود تاريخها كما قيل إلى 9000 سنة ق م/www.squidoo.com superfruits-facts ولأن من هذه الأسماء اشتقت أسماء كثيرة لآلهاتهم ومرشديهم الدينيين فالهندوسية هي البذرة الأولى للبوذية وغيرها من الأديان والمذاهب والفلسفات الروحية. وحسب ما قاله Steven Knapp ستيفن ناب الخبير في التاريخ الهندي فالحضارة الهندية هي الأقدم في العالم وتعود إلى 10000 سنة قبل الميلاد فهي أقدم من الحضارة السومرية والبابلية.

يعود تاريخ مستعمرة كوليواداس في الهند إلى 400 عام Koliwadas. الكولي KOLI،هم السكان الأوائل لما يعرف الآن بإسم ممباي وأصولهم تعود إلى قبيلة الكولي التي هاجرت من اباراناتا في القرن الأول الميلادي أو قبله بقليل. ممباي كانت عبارة عن مجموعة جزر صغيرة قبل أن تصبح أرضا يابسة واحدة بعد عدة مراحل من استدخال البحر بسبب التضخم السكاني.

احتلت قبيلة الكولي إحدى الجزر في موجات هجرة متتالية هربا من الاضطهاد وعاشت على صيد السمك والغوص ومع مرور الزمن صارت كلمة كولي تعني صياد السمك. بقيت38 مجموعة من الكوليواداس في المنطقة الأصلية رغم أنواع الاحتلال التي تعرضت لها من الهندوس في القرن الثالث عشر ثم المسلمين حتى القرن السادس عشر ثم الاحتلال البرتغالي وبعده البريطاني يليه التضخم السكاني لمدينة ممباي. يتبع معظم السكان الهندوسية وأعتنق الآخرون المسيحية والإسلام.

قرابة الكولي من مدينة ممباي يتضح في إسم المدينة. الإسم الأصلي لها هو مانباي، ممباي، مامباي وأصلها يعود إلى ممبادي Mumbadevi وهو الإله الراعي لقبيلة الكولي والسكان الأوائل لذلك المكان هم الكوليواديس وهو إسم أشجار السدر التي كانت تنمو هناك بكثرة حيث كان وما زال كثير من الكواليديس من عبدة الأشجار والطبيعة.

يسند كتاب البراهما Brahma-Sutra إلى بادرانايا Badarayana مما يجعله مؤسس مدرسة جوهرة التاج في الفلسفة الهندوسية أي فينداتا Vedanta. إسمه الأصلي فياسا Vyasa وحيث أنه ولد في منطقة تغطيها غابات من السدر وهو بالهندية بدارا Badara صار يعرف بإسم بادرانايا Badarayana مما أربك المؤرخين والدارسين لهذه الفلسفة ودفعهم إلى الظن بأنهما شخصان مختلفان.

ارتبطت السدرة بالفقراء والبسطاء والمساكين وفي بعض مناطق الهند يسمى السدر والنبق (طعام شابارا) ولهذا الإسم حكاية:

ماليني Malini هي ابنة القاندهارفا الملك شيترافاشا the Gandharva king Chitravacha. خانت ماليني زوجها فيتيهوترا فنزلت عليها لعنة تحولت بسببها إلى إمرأة عجوز مسكينة من قبيلة سكان الغابات وصار اسمها شاباري. بكت ماليني كثيرا فأخبرها زوجها بأن الإله فيشنو سيظهر على هيئة راما وهو وحده قادر على إزالة اللعنة. عاشت ماليني في انتظار راما حياة قاسية قرب معتكف الحكيم ماتانجا خدمت خلالها تلامذته تطوعا وتحملت منهم الأذى والإهانة لأنهم لم يفهموا سبب تفانيها في خدمتهم أوكيف ظهرت قريبا منهم فجأة. كان الإله راما في رحلة بحث عن الآلهة سيتا مع أخيه لاكشمانا حين عثرا بالصدفة على كوخ شاباري المتواضع. فرحت شاباري بقدومه وهرعت إلى كوخها لتبحث عن ما يمكنها أن تقدمه من طعام لضيفها المقدس وأخيه فلم تجد غير طبق من النبق الذي قطفته من سدرة قرب كوخها. أرادت شاباري أن تتأكد من أن ضيفها المقدس سيأكل الحبات الحلوة فقط فأخذت تقضم كل حبة من

الطبق لتتذوقها قبلهما فإن كانت حلوة قدمتها لهما وإن كانت حامضة قذفتها بعيدا. أكل راما كل ما قدمته له تقديرا لما أظهرته له من محبة وتفان فباركها وزالت عنها اللعنة وعادت ماليني الجميلة وظهر زوجها إلى جانبها وأخذها معه إلى بيتهما في السماء. أما لاكشمانا فقد رمى متقززا كل ما قدمته له ويقال أن الحبات التي رمى بها تحولت إلى عشبة سنجفاني Sanjivani التي أنقذت حياته فيما بعد. (ترجمة بزة الباطني) Dining Out at Lake Pampa

من هذه الحكاية ظهر تعبير (نبق المرأة القبلية) (bhilni ke ber) أو شباراهارا shabarahara-"the food of Shabaras." الذي صار يطلق على القرابين البسيطة التي تقدم للآلهة لكي تسعدها وأيضا على الهدايا المتواضعة. ألهم نبق المرأة القبلية كثيرا من الفنانين فأبدعوا في التعبير عنه بالرسم والشعر وغيرها من إبداعات شعبية عاطفية شاعرية وفي كثير من اللوحات الدينية تظهر حبات النبق المقضومة كدليل على المحبة اللامتناهية.

حكاية أخرى من الهند تفسر أسباب متانة السدرة وقوتها وقدرتها على النمو مجددا كلما قطعت وإن بقي منها جذر واحد. حين اختفت الآلهة سيتا وخرج الإله راما وأخوه لاكشمانا بقلق كبير للبحث عنها في الغابة لم يعرفا أي اتجاه يأخذان ليبدآ البحث وبينما هما يتخبطان مرا بسدرة صغيرة شائكة مبعثرة الأغصان فنادتهما وقالت: سيدي راما. رأيت سيتا محمولة من قبل أحدهم. مرت بي وتشبثت بثوبها لأوقفها بكل قوتي لكن أغصاني ضعيفة. انظر، نجحت فقط في شق ثوبها والقطعة الصغيرة من ثوبها ما زالت عالقة في أشواكي. ثم خارت أغصانها من شدة الخجل فباركها راما لدلهما على الطريق الصحيح فغدت السدرة قوية متينة منذ ذاك الحين. (ترجمة بزة الباطني) (Ramayana)

زينت السدرة حدائق الفراعنة على اختلاف عهودهم إلى جانب النخيل وأشجار الرمان والأكاسيا والتين والجوز والتمرهندي وأيضا الدارسين وإن كان بصورة نادرة ويقال أن الفراعنه صوروا إله الكون وهو جالس متربع على سدرة تنتصب بشموخ من خلال مياه طينية.

في تفسيره لهذا المعتقد الفرعوني يقول الفيلسوف إيامبليكوس أو جامبليكوس Iamblichus من القرن الثالث الميلادي وهو مؤسس الأفلاطونية السورية التي حادت عن الأفلاطونية الأولى وانتشرت وأثرت في معتقدات العالم القديم والتي رد عليها في كتابه (حول الغموض المصري) De Mysteriis Aegyptiorum On the Egyptian Mysteries أن استدارة أوراق وثمار السدر أي النبق يرمز إلى حركة الفكر وانتصاب الشجرة كالبرج من خلال الطين يرمز إلى تفوق الفكر على المادة وتربع الإله على السدرة يرمز إلى السيادة الفكرية.

في الأوديسة ما بين القرن الثامن والتاسع قبل الميلاد حكاية عن (أكلة النبق) Lotophag يقول هومر على لسان أوديسوس: دفعتني إلى هناك ريح قوية عصفت بنا لمدة تسعة أيام. في اليوم العاشر وصلنا أرض أكلة النبق الذين يعيشون على طعام يأتي من زهرة ما. رسونا على ذلك الشاطئ لنتزود بالماء العذب ونزل البحارة ليتناولوا غداءهم قرب السفن. بعد أن أكلوا وشربوا أرسلت إثنين من المسؤولين ليتعرفوا على أهل تلك الأرض ويعرفوا اطباعهم ومعهم ثالث من رتبة أصغر. فذهبوا على الفور والتقوا بأكلة النبق الذين لم يؤذوهم ولكن دعوهم لتناول النبق معهم وما أن تذوقوه حتى افتتنوا به ونسوا المهمة التي أوليتهم إياها وطريق العودة والوطن وكل شيء آخر. صار كل ما يرغبون به هو البقاء هناك وأكل النبق فذهبت لإحضارهم بنفسي ورغم بكائهم ونحيبهم المرير تمكنت من إعادتهم إلى السفينة ثم قيدتهم إلى المقاعد وفرضت عليهم الصيام ثم أمرت باقي البحارة بالصعود إلى السفينة والاستعداد للعودة إلى الوطن فورا قبل أن يتذوقوا هم أيضا طعم النبق فاتخذوا







Odysseus removing his men from the company of the lotus-eaters. 18th-century French engraving of Odysseus (Ulysses) on the island of the lotus-eaters

أوديسوس يبعد جماعته عن أكلة النبق. لوحة من النقش الفرنسي من القرن الثامن عشر

مواقعهم وراحوا يصفعون وجه البحر الرمادي بمجاديفهم. (ترجمة بزة الباطني)

لهذا السبب صار يطلق على السدرة (شجرة النسيان). في الأساطير الإغريقية فإن أرض أكلة النبق تقع في شمال أفريقيا وهناك احتمال أن تكون جزيرة جربة في تونس التي كانت تغطيها أشجار السدر ونبقها مريح مهدئ للأعصاب وناسها ينامون بكل هدوء وسلام وعمق. من الطريف أن تفسير قاموس بروارز Brewer's Dictionary لعبارة أكلة النبق Lotus Eater هو: One living in ease and luxury من يعيش في رغد ورفاهية.

يصف تيوفرستوس 370 - 285 قبل الميلاد في كتابه (استطلاع عن النباتات) Enquiry into Plants، IV، III السدرة وثمارها وصفا دقيقا ويبين فوائدها الصحية حتى أن القائد أوفيلاس أطعم جيوشه عليها لعدة أيام حين قلت المؤن أثناء زحفهم نحو قرطاجة ويذكر أنها تنمو على الجزيرة التي ذكرت في الأوديسة غير بعيد عن قرطاجة لكن أكثر تلك الأشجار كانت تنمو على الأرض الرئيسية.

يظن كثيرون أن الشجرة التي ذكرت في الأوديسة هي Nettle tree شجرة قراص أو هاكبيري الأوروبية أو Celtic australis والسبب ربما لأنها متشابهة وتنتمي إلى الفصيلة ذاتها. كما يظن كثيرون أنه قصد نبات أو زهرة اللوتس والسبب هو أن اسم النبق هو Lote والسدرة هي Lote tree وإسم الآكلين لها في الأوديسة Lotophag والسبب الآخر هو الحورية أو الآلهة لوتيس Lotis التي سأذكر حكاياتها لاحقا. إسمها سبب كثيرا من الارتباك حتى بين بعض المؤرخين ذوي الخبرة.

يستبعد مؤرخون آخرون كون جزيرة جربة موطن أكلة النبق. حيث أن من المستحيل أن ترسو سفن بتلك الضخامة قرب شواطئها الرملية ويميلون إلى الظن بأن أرض أكلة النبق هي ليبيا فشواطئها مؤهلة أكثر كما تكثر فيها أيضا أشجار السدر.

ذكرت السدرة بإسم عتاد אטד في التوراة في إحدى الحكايات الرمزية. تبدأ القصة بجيديون أحد قضاة بني إسرائيل الأوائل. دعاه الناس الممتنون لتخليصهم من الأعداء إلى أن يستحدث سلالة ملكية لكنه رفض وقال: لن أحكمكم بنفسي ولن يحكمكم أبنائي لكن الله وحده سيحكمكم. (Judges 8:23) ثم عاد إلى مزرعته وزوجاته

وأولاده وكان عنده عائلة كبيرة تتكون من عدد من الزوجات وسبعين ولدا. إبن جيديون من جاريته في نابلس لم يرث أخلاق أبيه النبيلة فمنح نفسه إسم avi melech ويعني "أبي ملك" الذي يدل على أنه يرغب بالملكية التي رفضها وامتنع عنها أبوه. بعد وفاة جيديون حين ما عاد هناك من يردعه استولى الولد على السلطة بالقوة. بعد أن أخرس معارضيه وقتل إخوته السبعين بضربة واحدة أو حصاة واحدة وجد ما يكفي من المؤيدين من أقارب أمه في نابلس وبعض المستأجرين لمساندته وإعلانه ملكا. جوثام الأخ الأصغر الذي نجا من المذبحة هرب واختبأ في الهضبة المطلة على المدينة. فضل عدم مجابهة أخيه وجها لوجه لكن عوضا عن ذلك حكى للناس المجتمعين حوله حكاية رمزية عن الأشجار قال: في يوم من الأيام ذهبت أشجار الفاكهة تبحث عن ملك. فطلبوا من شجرة الزيتون وكرمة العنب فرفضتا (بروح جيديون) أن تتركا فاكهتهما الطيبة المفيدة لتعملا في السياسة. العتاد (السدرة) وحدها قبلت وقالت لهم: إن كنتم حقا تريدون أن تعلنوني ملكا عليكم فعليكم كلكم أن تأتوا وتستظلوا بظلي وإن لم تفعلوا فستظهر نار من العتاد وستمتد لتحرق أرز لبنان.

قال جوثام: إن كنتم قد أعلنتم بشرف وأمانة "أبي ملك" ملكا عليكم فلتسعدوا ببعضكم بعضا. أما إن كان غير ذلك فالنار ستخرج منه وتحرق كل أهل نابلس وستخرج نار من أهل نابلس لتحرق "أبي ملك". بعدها تسلل جوثام وغادر خفية وترك الناس يستنتجون المغزى من حكايته بأنفسهم.

مغزى الحكاية : يعرف جمهور جوثام العتاد أو السدرة وظلها الوارف الجذاب وثمرها لذا فهم على علم أيضا بأشواكها المؤذية ويعلمون أيضا أن ثمرها لا يرقى لأهمية الزيتون والتين والعنب لكن الأهم من ذلك هو أنهم يعرفون أن لا حياة لنبتة في ظلها فهي تحجب عنها الشمس بأغصانها وجذورها التي تضاهي أغصانها طولا تمتص كل غذاء في التربة مما يعني أن لا مستقبل لأي نبتة تنمو في ظلها. أما بالنسبة للنار فمن المعروف أن أغصان العتاد أو السدرة تشتعل بسرعة وهي خير فتيل لإشعال النار لكن من غير المحتمل أن تصدر عنها النيران أو الحرائق التي يمكنها أن تحرق أرز لبنان الذي ينمو على الجبال في الشمال بعيدا عن مناطق العتاد في الأراضي المنخفضة. النار التي تخرج من العتاد هي كالحرب التي تنتشر في أنحاء البلاد وتترك الدمار.

تحققت نبوءة جوثام فبعد ثلاث سنوات اختلف "أبي ملك" مع أهالي نابلس وخلال المعارك الدامية يموت " أبي ملك" حين تلقي إمرأة حجر رحى على رأسه وهكذا حطت عليهم لعنة جوثام. (Judges 9:57). (ترجمة بزة الباطني)

ذكرت السدرة سبع مرات في الإنجيل ومن أسمائها (شوك المسيح) spina-christi ويعتقد أن من أشواكها صنع إكليل الشوك الذي وضع على رأس المسيح قبل صلبه. فنقرأ في إنجيل متى أن العسكر «ضفروا إكليلاً من شوك ووضعوه على رأسه وقصبة في يمينه، وكانوا يجثون قدامه ويستهزئون به قائلين: السلام يا ملك اليهود. وبصقوا عليه، وأخذوا قصبة وضربوه علي رأسه»

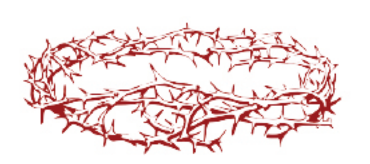
يدحض مسيحيون أقباط هذا الاعتقاد ويقولون إنه لا يمكن التحقق من نوع الشوك الذي استعمله الجنود، ويرجحون أنه كان «الفندول» أو «البلّان» حيث أن السدر والسنط على حد قولهم لا ينبتان في القدس لكن تنبت أنواع كثيرة من الأشجار الشوكية كالخصوان والدردار والشنداب والقريص والعلّيق والجنبوط وغيرها.

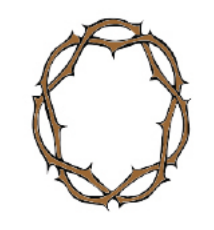
(مت 27: 29 و30 انظر مرقس 15: 17، ويوحنا 19:.

السدرة في العادات والتقاليد :

أظهرت التنقيبات التي جرت قرب البحر الأحمر في مصر بقايا نبق في قرية كان يسكنها عمال Mons Claudianus مون كلوديانوس. كان المصريون القدماء يحبون أكل النبق والبلح وثمر الدوم dum وكانوا يضعون











Dutch, about 1620 - Oil on canvas - Gerrit van Honthorst

بعض هـذه الثمار حـول طبقـين يحتويـان على العجين قبـل خبزه حيث كانوا يؤمنون بقدرة هذه الثمار على حمايـة الأطعمة من الأمراض المعدية كالجـذام والطاعـون وإبعاد الآفـات والحيوانات الزاحفة والفئران.

وجد السـدر طريقه من سوريا إلى أوروبا في عهـد أوجوستس Auguste في القرن الأول قبل الميـلاد ثم انتشر في أنحائها مـع الغزو الروماني ولقي تقديـرا كبيرا لقدراته الطبيـة والسحرية. ومنذ ذلك العهد حتـى عصر النهضة لعب النبق دورا كبـيرا وهامـا في الطب إيمانـا بقدرته على تقوية المناعة مـن الأمراض وضد تصلب الأوردة والشرايين كما دخل في تركيبة الماء المقدس الذي يستخدم لطرد كل أنواع الشرور.

يحتـل النبـق مكانـة مرموقـة في احتفالات رأس السنة العبرية وخاصة عند الجالية اليهودية الجزائريـة التـي ما عاد لها وجـود منذ أكثر من خمسين عامـا. الكاتب الفرنسي الجزائري ألبير بنسوسان يتذكر في أحد مؤلفاته أحداثا من زمن طفولتـه في الجزائر. إحـدى ذكرياته الجلية هي يـوم تاه في سوق العرب حين كانت أمه منشغلة في شـراء ما تحتاجه للاحتفال برأس السنة Rosh HaShanah (روشـ هاشانا) وفي يده قمع من ورق الصحف مملوء بالنبـق. كان النبق بالنسبة لذلـك الصبي من صلـب الكيان العبري. كل فرد مـن تلـك الجالية في مدينتـه يشـتري النبق ليلة رأس السنـة فالتقاليـد تقتضي أن يـذوب النبق في حلـوق بنـي إسرائيل في ليلة رأس السنة وأول ليالي شهر تشري Tishrei. في احتفالات روش هشانـا لا يسمح بتقديم أي طعـام له مذاق مر أو مكسرات كالجـوز مثلا. النبق كان يعني الحلاوة والازدهار.

في عنابة رابع أكـبر المدن الجزائرية وإسمها يعني(نبـق) كان المسلمون واليهـود يستخدمون النبـق في احتفالاتهم الدينيـة إلا أن هذا التقليد اختفى تماما.

(روشـ هاشانا) هو عيد رأس السنة. يحل عيـد رأس السنــة العبرية بعد انتهـاء شهر أيلول العبري وقد حدثت أضحية اسحاق حسب العقيدة اليهوديـة في رأس السنة العبريـة كما أن الملائكة بشَّـروا سـارة بـولادة اسحاق في مثل هـذا اليوم أيضًا. أما عيد المظال Sukkot فيبدأ هذا العيد في الخامس عشر من الشهر السابع Tishri (وهو بين شهر سبتمبر وأكتوبر بالتاريخ الميلادي)، بعد

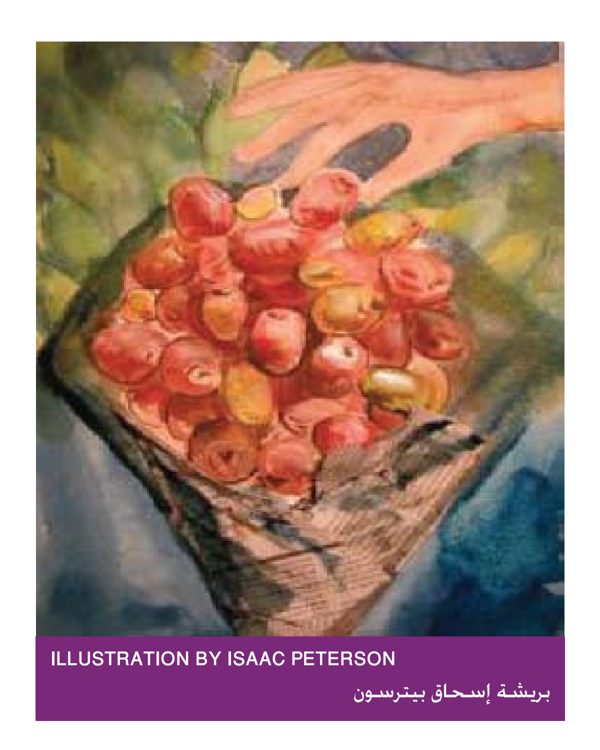


ILLUSTRATION BY ISAAC PETERSON
بريشة إسحاق بيترسون

عيد الغفران بخمس أيام ويستمر يوما بليلته. عيد المظال ترجمة إلى كلمة "سوكوت" العبرية و هي صفة الجمع لكلمة مظلة، وعيد المظال ثالث أعياد الحج عند اليهود إلى جانب عيد الفصح وعيد الأسابيع، وقد سمي هذا العيد على مدى التاريخ بعدة أسماء من بينها "عيد السلام" و"عيد البهجة" وهو يبدأ في الخامس عشر من شهر تشرين (أكتوبر)، ومدته سبعة أيام، بعد عيد يوم الغفران والمناسبة التاريخية لهذا العيد هي إحياء ذكرى خيمة السعف التي آوت العبرانيين في العراء أثناء الخروج من مصر، وكان هذا العيد في الأصل عيداً زراعياً للحصاد، وكان يحتفل فيه بتخزين المحاصيل الزراعية الغذائية للسنة كلها، ولذا فإنه يسمى بالعبرية "حج ها آسيف" أي "عيد الحصاد" وفي إسرائيل يُحتفل باليوم الأول من أيام عيد المظال على أنه يوم مقدس.

أشواك السدرة هي رمز للدفاع وفي المغرب تستخدم أشواك السدرة للحماية ضد الحسد والعين كما يوضع نوى النبق على القبور. الولّادات أو الدايات كن يضعن شوكة صغيرة من أشواك السدرة في يدي المولود الذكر وهن يدعون أن يكون خطيرا مثل السدرة وأشواكها.

أما في اليونان فتوضع أوراق السدرة في يد المواليد من الجنسين على أمل أن يكونوا مسلحين في مسيرة حياتهم.

من تقاليد الزواج في كوريا حفل خاص بالعائلة المقربة فقط لا يسمح للأصدقاء والأغراب حضوره. في هذا الحفل الخاص تقوم أم الزوج بوضع أو قذف حبات من النبق نحوالعروس وعلى العروس التقاط أكبر عدد منها في ثوبها. ترمز حبات النبق daechu إلى الثراء والعز والأولاد. تقليد آخر مماثل وهو أن يقوم المدعوون بقذف العريسين بحبات من الجوز ويرمز للاحترام وحبات من النبق وترمز إلى العز.

وفي كوريا أيضا تقليد للاحتفال بعام جديد يطلق عليه (زواج تحت السدرة) وهو أسلوب من أساليب الدعاء لمحاصيل وفيرة في ذلك العام. ويقضي هذا التقليد أن تدس قطع من الصخر بين جذور السدر.

ومن تقاليد الزواج في الصين أن توضع حبات من الجوز والنبق في حجرة العروسين كرمز للخصوبة. كما تطعم العروس نبقا على أمل أن تنجب ولدا قريبا أو جوزا لتنجب بنتا.

من عادات رأس السنة الصينية أن يقدم



طبق من الكعك أو العجين المحشي raviolis farcis مالح أو محلى ويشكل على هيئة نصف دائرة أو نصف قمر كل قطعة بداخلها قطعة جوز أو نبقة. من تكون كعكته محلاة ففي انتظاره سنة حلوة هادئة خالية من المتاعب و من تكون من نصيبه القطعة المحشوة بالنبق أو الجوز فأمانيه ستتحق بسرعة. كما يقدم شاي من حبات النبق وبذور اللوتس ويرمز لحياة سعيدة هانئة وتقدم معه قطع من الكعك المصنوع من الأرز nian gao وعدة أنواع من الفاكهة من أهمها النبق ثم يتبادلون التهاني والدعاء بالرفاهية.
www.boitearecettes.com/fruits__legumes/jujube

زيزيفوس موكروناتا نوع من السدر ينمو في أفريقيا إسمه بالإنجليزية buffalo thorn أما في أفريقيا فكل قبيلة تطلق عليه إسما مختلفا لكنها لا تختلف حول معتقداتها بقدسية هذه الشجرة. قبيلتا الزولو والسواتسي تستخدمانها في طقوس دفن الموتى. حين يموت رئيس من قبيلة الزولو تزرع عند قبره سدرة كاحتفاء بسيرته وذكرى ودليل على مثواه. ومن هذا الطقس اشتق إسم السدرة عندهم وهو umLahlankosi أملالانكوسي وتعني حيث يرقد الرئيس. كما يستخدم فنن من تلك الشجرة ليجذب روح الميت من المكان الذي توفي به وينقلها إلى مكان راحتها الجديد.

وحين يموت صاحب حلال من الأغنام والبقر والخراف وغيرها يدفن في المزرعة بين حيواناته ويغرس غصن من سدرة على قبره تقتات عليه حيوانات المزرعة لتفهم أن سيدها قد مات.
.(Palmer & Pitman 1972)

في أماكن أخرى في أفريقيا يرسم خط حول القرية كلها بجره غصن من سدرة على الرمل ليحميها من الأرواح الشريرة حيث يعتقد بأن السدرة قادرة على طرد تلك الأرواح وإبقائها بعيدا.

يميز الأفريقيون هذا النوع من السدر عن غيره من الأشجار والنباتات الشوكية عن طريق فحص الأغصان. فهي تنمو بطريقة ملتوية معقرفة مع فواصل ملساء مستقيمة بين كل منها عند نقطة الالتقاء تنمو شوكتان مسننتان جدا لا تكاد تبين مما يزيد من خطورة لمس تلك الشجرة. وكل زوج من هذه الأشواك يتكون من شوكة مستقيمة وشوكة معقوفة وكلتاهما حادتان تخترقان جلد الإنسان بكل سهولة ولذا كانت تستخدم لثقب آذان المتسللين كنوع من العقاب.

blinkblaarwag-'n'bietjie' بلنكبلارواج نلايتجي أحد أسماء ذلك النوع من السدر في أفريقيا ويعني (ورقة ملساء- انتظر برهة) ويعود إلى أوراقها الملساء وكثرة أشواكها التي يحتاج الإنسان إلى وقت لتخليص نفسه منها إن علق بها.

في أعياد العام الجديد في الصين واحتفالات الربيع يقدم نوع من الحلويات يعد من حبات النبق الناضجة و ترمز إلى الازدهار.

The Hidden or Implied Meaning of Chinese Charm Symbols

(zao枣) هوالنبق في اللغة الصينية ويعني شيئا سيحدث قريبا حيث ينطق(zao早) وإن اختلفت الكتابة وزاو الثانية تعني (باكرا) أو (قريبا) ولهذا يوضع النبق على أسرة العرائس كما تصنع أسرة الأطفال من جذوع السدرة لضمان أن يكون مستقبلهم زاهرا أمينا.

في Andhra Pradesh اندرابارادیش في الهند يحتفلون بعيد سانكرانتي أربعة أيام Sankranti - మకర సంక్రాంతి، اليوم الأول بوجي Bhogiوخلاله يتخلصون من كل ما هو قديم من ثياب وأثاث وغيرها من الأشياء حيث توقد نار تلقى بها الأشياء القديمة لتحرق. ومن ضمن الطقوس حمّام النبق أو الاغتسال بالنبق ويقضي بأن تلقى حبات كثيرة من النبق Regi Pandlu على الأطفال الصغار الذين لا تتعدى أعمارهم الثلاث سنوات وذلك لحمايتهم من العين الحارة.

وفي الهند أيضا تربط حبات من النبق إلى



Behemoth and Leviathan, watercolour by William Blake from his Illustrations of the Book of Job1827 1757- لوحة بالألوان المائية للشاعر وليم بليك

جسـم الميت لتخفي كل أثر لهـم بعد مماتهم و لا تعود لهم الحياة فيبعثون ليؤذوا الأحياء.

Vedic Index. I. p. 177

السدرة والشياطين:

Phi Kraseu فيكراسـو هـو أكثر الأشباح التايلنديـة شهـرة وأشدهـا خطـرا علـى الناس وأسهلهـا تمييـزا من حيـث الشكل حيـث يظهر كرأسـ تنساب منه ذيول طويلة. في أفلام الرعب التايلنديـة يظهـر غالبا علـى شكل إمـرأة شابة حسنـاء إلا أنـه ليسـ للفيكراسـو هيئـة أو سنا محـددا فيمكـن أن يكون من أي جنسـ وسن وله مظهـر جميل أو قبيح. يطـير الفيكراسو في الليل بحثـا عـن الطعام ويظهـر كبرق أخضـر اللون. وأخطـر الأوقـات في حياة القرى هـي حين تكون هنـاك أمـرأة في حالة وضـع فالفيكراسـو يشتم رائحة الوليد والمشيمة على بعد أميال ويطير بخفة نحوهـا من أي مكان فالمواليد أفضل أطعمته ولذا يحتـاط أهل القرى في مثل هـذه الأوقات لحماية مواليدهم بصب عصير النبق حول وتحت بيوتهم اعتقـادا منهـم بـأن النبق لهـا قدرة علـى إبقاء الفيكراسو بعيدا عنهم.

jiang shi تشيـانج شـي هو شبـح أو مسخ الصـين النطاط عبـارة عـن أرواح الأموات التي تبقى ويعتقد بوجوده أيضـا في كوريا ويطلق عليه جانجشـي أما في اليابـان فهو كايونشـي ويقابله مصاص الدماء في أوروبا Vampire. وتقول الأسطـورة إنـه يختبئ في تابـوت أو في الأماكن المظلمـة نهـارا. أمـا في الليل فيتحـرك وهو يثب وذراعـاه ممتدتـان ويقتـل المخلوقـات ليأخـذ أرواحهـا. وللوقايـة والحماية مـن التشيانح شي تغرس سبع حبات نبق بين مفاصل العمود الفقري لأي ميت يخشى عودته وخاصة الأشرار.

ورد ذكـر السـدرة أيضـا في سفرجـوب the Book of Job40:21-22 مـن التوراة في الأبيات التـي تحكي عن مخلوق ضخم مخيف يشبه فرس النهر أطلق عليـه إسم (بهموت)behemoth وتقـول الفقـرة: " يرقد تحـت أشجـار النبق في سريـة من القصـب والمستنقعات تغطيـه أشجار النبـق بظلالهـا وتحيـط بـه أشجارالصفصاف قرب الجدول ".

سابكسـ بـارفsabx parf وهـي جنيـة بالمعنـى المتعـارف عليه عند المسلمـين ويعتقد في منطقـة بشاور في باكستان أنها تسكن في السدرة



وبإمكانها أن تضر كل من يقوم بأي عمل مشين قربها. يحكى أن صبية ظلت مدة طويلة في سريرها دون حراك كأنها دون روح. كانت ضعيفة إلى حد أن والديها كانا يحملانها إلى الحمام لقضاء حاجتها. وجهها أصفر كالزعفران وعينها اليمنى غاصت في محاجرها ولا يمكنها فتحها. وفي يوم سمعت أغنية من أغاني طقوس طرد الجان تسمى (بيتاك)Paithak أو ما نعرفه في الوطن العربي (الزار) فقفزت من سريرها وراحت ترقص على أنغامها والزبد يخرج من فمها ثم نطقت بصوت الجنية وقالت: هيا اقفزي فوق أولادي وسأرقب كيف تقفزين. أنا الجنية الخضراء) وحين سُئلت عن سبب مرض الصبية قالت: جاءت الصبية في وقت متأخر من الليل وقضت حاجتها تحت السدرة حيث كان يلعب أولادي فداست عليهم وآذت عين ابنتي اليمنى ولأنتقم جعلت عينها اليمنى تغوص في محاجرها وتفقد البصر ولن تتخلص مني حتى نهاية عمرها. ظلت مؤدية الزار mirejin ترجو الجنية الخضراء حتى وافقت على العفو عن الصبية بشرط أن يكنس ذلك المكان تحت السدرة وينظف ويرش بالماء كل خميس وأن لا تترك هناك أية قاذورات وأن تقرأ الفاتحة عند الشجرة باسم النبي سليمان(ha~rastu limcin) وأن تقدم قرابين (niyez) عبارة عن سبعة أنواع مختلفة من الطعام وسبعة أنواع مختلفة من الفاكهة وأن تقاد الشموع. حين وعدت مؤدية الزار بتلبية طلباتها سألتها بإسم ملك النبي سليمان أن تترك الصبية بسلام طلبت الجنية أن تغني لها أغنية مدح النبي سليمان وأغنية الجنية الخضراء. حين بدأت مؤدية الزار بالغناء أخذت الصبية ترقص وبدأت تفتح عينها ببطء ثم سقطت دون حراك في حالة سكون بعدها فتحت عينها فإذا هي سليمة وعادت للفتاة عافيتها.

بابا لادا Baba lada جنية أخرى تسكن السدر في باكستان لكنها جنية مسالمة.

حين عصت بعض الفتيات الصغيرات التحذيرات في الابتعاد عن سدرة قريبة وذهبن إلى هناك، تحدين الجنية التي تسكنها في أن تريهم وجهها فاهتزت السدرة كأن ريحا قوية قد عصفت بها ثم ظهر وجه مخيف به عينان أفقيتان وصوت يقول: "نعم أنا هنا يا صغيراتي" أغمي على إحدى الفتيات وأسرعت الأخريات بالهروب لكن الجنية نادتهن قائلة: "لا تخفن لن أؤذيكن فكلكن بناتي". (ترجمة بزة الباطني)

معتقدات حول السدرة:

كان فلاحو بابل يعتقدون أن شجرات النّبق يتحدثن بالليل فيما بينهن ويتساءلن عن الأخبار، ومن ذلك حكاية عجيبة طويلة نقلها ابن وحشية تقول إنّ رجلاً أراد قطع شجرة نبق فقال لعماله: إذا كان نهار غد فاقطعوا شجرة النبق الفلانية، فاتفق أن واحداً منهم بات عند النبق فلما طلع القمر سمع الرجل شجرة نبق مقابلة لتلك الشجرة المعيّنة للقطع تقول: يا أختي غمني ما سمعت، وساءني ما عزم عليه رب الضيعة، وعجبت من جهله، فهل سمعت شيئا؟ فأجابتها الأخرى نعم، قد سمعت أنه أمر بقطعي، وغمني أكثر، فما حيلتي، وما عساني أن أصنع وأنا أعلم بأنه لا تدور عليه سنة بعد قطعه لي حتى يموت، لكن ما ينفعني موته إذا أماتني قبله. فأجابتها الأخرى: إني لأعجب من جهله، أما سمع أنه ما قطع أحد شجرة نبق إلا انقطعت حياته بعدها بأيام قلائل، فأجابتها المعيّنة للقطع أن جهله يضر به ويجلب له السوء، وأما أنا فإنه إذا قطعني وبقي أصلي فإني سأغيب عنكن عشر سنين، ثم أطلع مكاني أما هو فإنه إذا مات فلا رجعة له إلى هذا العالم أبداً. وقالت لها الأخرى، اعلمي أنه أنا وفلانه وفلانة –تعني شجرتين قريبتين منها- لا نزال نبكي عليك ونتحب إلى أن ترجعي. قال: وسمعت نحيبا وبكاء ظريفا ليس كبكاء الناس. قال فزاد أرقي ولم أنم حتى آخر الليل وفي الصباح أخبرت أصحابي ما سمعت فعجبوا، ومضينا إلى رب الضيعة فأخبرناه الخبر.

فقال إني لأحب أن أبيت الليلة في موضعك



لأسمع ما سمعت فإنَّا لم نزل نسمع أن أشجار النبق يتزاورن ويتكلمن وكنت أكذب ذلك. قال: فبات تلك الليلة رب الضيعة، وبات القوم في ذلك الموضع، فلما جاء ذلك الوقت ابتدأت شجرة تقول للتي ستقطع: لقد سرني ما علمت من عدم قطعك اليوم، وليته يضرب عن ذلك. فقالت لها الأخرى، إن كفّ فهو مسعود، وسكتت الشجرتان، فلما أصبح الرجل، قام بإزاء الشجرة ومعه الجماعة فأمرهم أن يرشوا على أغصانها وورقها الماء وأن ينبشوا أصلها ويطموه بتراب غريب، وأن يصبوا في أصلها الماء ففعلوا ذلك والله أعلم.

كان لكبار قريش ومن سواهم من العرب شجرة عظيمة خضراء يقال لها « ذات أنواط» يعظمونها ويأتونها كل سنة فيعلقون عليها أسلحتهم ويذبحون عندها ويعكفون عليها يوما كما قرأت أن عبادة الأشجار وتقديسها استمرت في مصر على النحو الذي كان عند عرب الجاهلية حتى أواخر القرن التاسع عشر وأهم النباتات التي يعتقدون فيها هي الأشجار الضخمة وجذوع النخل والشجرة التي تدعى «الشيخة خضرة» فإن هذه لو رأوها لقبلوها ولتبركوا بها وتركوا عليها أثرهم معلقا بمسمار وكثيرا ما كانوا يقيمون الموالد للأشجار الغليظة ويطلقون عليها « سيدي الأربعين».

في بوتسوانا كما في غيرها من المناطق في جنوب أفريقيا يعتقد أن للسدرة مناعة ضد الصواعق ومن يحتمي بها عند العواصف فهو آمن. وإذا وقعت السدرة في الصيف فسيتبع ذلك كارثة من جفاف أو برد أو صواعق. تسمى السدرة في تايلند بوتسا Phutsa وتشبه في هذا المسمى سا Sa وتعني (التعفن أو الانتكاس) ولذا فهي لا تزرع أبدا قرب البيوت.

أما في الهند عامة فالسدرة شجرة مقدسة تدخل في كثير من الطقوس الدينية ويقدم نبقها كقربان للآلهة سيفا. وهناك سدرة كبيرة في فناء المعبد الذهبي في أرمستار تعرف باسم الشجرة التي تذهب الهم. ورد ذكر السدرة كثيرا في الأساطير الهندية وحسب ما روى رامايانا فإن هذه الشجرة قوية صلبة لأن راما باركها حين حمت وحافظت على الإله سيتا وأعطاها قدرة هائلة فلا يهم إن حاول أحد قطعها فإنها لا تموت حتى وإن بقي جذر صغير منها فهي تنمو من جديد ولهذا فهي تنبت في أي مكان رغم قسوة الظروف.

في ولاية البنجاب في الهند يتشاءم بعضهم من السدرة ولا يشجعون على زرعها في البيوت لأنهم يعتقدون أن وجودها يثير الشجار بين أهل البيت. أما السيخ فيبجلونها ويعتبرونها شجرة تجلو الهم والغم ويسمونها الشجرة التي تذهب الهم The Dukhbhanjani ويقال إن زراعتها رسميا في تلك المنطقة تمت على يد مقاول مسلم حصل على جائزة أو كما يسمونها إنعام Inam ملكي حين قدم أنواعا طيبة مهجنة من النبق إلى الراجا راغوجي بونسال الثاني لمدينة أحمدناجار.



وراء هـذا التشـاؤم والتفـاؤل في السـدرة في هـذه المنطقـة في الهند أسطـورة تقـول إنه كان هنـاك رجـل ثـري نبيـل في مدينة باتـي Patti اسمـه دولي جانـد Duli Chand عنده خمس بنـات. تزوجت أربع منهن وبقيـت الخامسة دون نصيـب. كان الرجل وزوجته يدعـوان ربهما منذ زواجهمـا أن يرزقهما بولـد ولم يكتب لهما ذلك. ففقـد الرجل إيمانه وعاش حانقا على خالقه. في يـوم من الأيام ذهبـت الأخوات الخمس في رحلة خلويـة وكان هنـاك بعضـ المتعبديـن الدراويش ينشـدون أناشيدا دينية روحيـة مؤثرة. فخشعت البنـت الخامسـة بيبي راجـاني Bibi Rajani ورقـت لحالهـم ثـم نزعـت مـا عليها مـن حلي ووهبتهم إياهـا كلها. حين عادت إلى البيت ورآى والدهـا ذراعيها العاريتين من الحلي وعرف أنها وهبتهـا كلها لرجال الدين غضـب غضبا شديدا عليهـا ثم نادى أخواتها كلهن وأخذ يسألهن : من يرعاكن ويحميكن؟ مـن يطعمكن ؟ من يكسيكن بالثياب والحلي؟ والأخوات الأربع يقلن له أنت إلا الخامسة نظرت إلى السمـاء وقالت: الله هو من يرعـاني ويحميني. فخـرج دولي جاند من البيت غاضبا. مـر في طريقه برجل مجذوم فأصطحبه معـه إلى البيت وزوجه إبنتـه بيبي راجاني قائلا: لنر كيف سيحميك الله الآن! ثم دفع بها وبزوجها المجـذوم إلى خـارج البيت. تقبلـت بيبي راجاني قضـاء الله وبدأت مع زوجهـا المريض رحلة حج، وجابت الطرقات مـن قرية إلى أخرى ومن معبد إلى آخـر وهـي تستعطي النـاس وتشحذ لزوجها ولنفسها الطعـام حتى وصلـت أمريستار. هناك أرقـدت زوجهـا المجـذوم بعنايـة في ظـل سدرة منتصبـة قـرب عـين ماء ثـم ذهبـت لتستجدي بعضـ الطعام لهمـا. بقي الرجـل المجذوم وحده عنـد السـدرة وهـو ينظـر إلى الماء فـرأى غرابا أسـود حالك السواد غاص في مـاء تلك العين ثم خـرج منها أبيض لامعـا، فزحف مقتربا من الماء ثـم تمسك بغصن دان من أغصان السدرة وأخذ يـدلي بجسـده في المـاء حتـى لم يبـق إلا الأصبع الذي يتمسك به. حين خـرج من الماء عاد جسده سليما معافى ما به شائبة. حين عادت راجاني لم تتعـرف عليه ولم تصدق حكايتـه فقد بدا كرجل غريب يدعـي بأنها زوجته. ذهبـا معا إلى حكيم رامداسـ Guru Ramdassوروت لـه بيبـي رانجـاني ما يقول الرجل فعاد بهما إلى عين الماء وأخذ إصبع الزوج الذي تمسك به بغصن السدرة ولم يغطسـه بالماء ولم يشف بعـد فوضعه في الماء وأخرجـه فـإذا هـو سليـم معافى. أدركـت بيبي رانجاني وصدقـت ما حدث فزاد إيمانها. بعدها تم تشييد حوضـ حول تلك العين التي ذاع صيتها حتى هـذا اليوم وأطلـق على السـدرة إسم the Dukhbhanjani Ber أي مزيلة الهم.

يُعتقـد أن رائحة النبـق الطيبة تجعل الشبان يقعون في الحب وفي الهمالايا والكراكورام يحرص الرجال على حمـل باقة من زهور السدر معهم أو تزيين قبعاتهم وطواقيهم به ليجتذبوا الفتيات.

في منطقة طوباسـ في فلسطين كانت النسوة تأتين بأمتعتهـن إلى سدرة مزار «الشيخ محمد»، لحفظها تحت السدرة، ظناً منهن أن ولياً سيحفظ هـذا المتاع من السرقـة أو التلـف أو الضياع و لم يكـن حينذاك أحد يقـترب من المتـاع المحفوظ، حيث سـاد الظن حتى وقتنا هذا، أن كل من يحاول العبث بهذا المتاع ستصيبه لعنة الشيخ محمد.

وينقـل سكان تلك المنطقة رواية تقترب كثيراً مـن الخرافـة، تحكـي أن رجـلاً قطـع مـن هذه السـدرة غصناً فأخذ الجـذع يقطر سائلاً أحمر حزنـاً عليـه وظل كذلك حتـى أولم رجـل وليمة، فتوقفت عن إفراز ذلك السائل.

يذكر الأسـتـاذ نايف نويسـة في مدونته بوابة الـتراث الأردني شجرة بذان وهـي شجرة كبيرة من السدر أو الدوم في قرية بذان الواقعة في سيل الكرك، وتدورحول هذه الشجرة اعتقادات كثيرة منهـا أن من يقطع غصنا مـن أغصانها دون أن يقـرأ الفاتحـة أو يقدم النذور المطلوبـة أو يظهر الرضوخ والتسليم لسكان الشجرة فأنه سيتعرض لـلأذى، والشجرة موجودة حتـى الآن وكانت لها



سادنة تتولى إشعال الأضواء حولها في جدار أقيم لهذه الغايـة، ومن يزر هذه الشجـرة يرى الكثير مـن الشرائـط الخضـر معلقـة علـى أغصانها وبعض القطـع النقدية تحتها، ولا يجرؤ أحد على أخذ شيء من ذلك.

شجرة الميسة وهما شجرتان من سدر واحدة كبيرة والأخرى صغيرة ويُقدّر عمرهما بأكثر من مائتـي سنة، تقعـان غربي بلدة مؤتـة في منطقة مطلـة على بلـدة عينون وبلدة عـي وعلى الطريق المؤديـة إلى بلدة العراق وتُنسج حولهما معتقدات كثـيرة لذلك يزورهما النـاس ويحتفلون عندهما بتقـديم النـذور وتعليـق الشرائط الملونـة وبعض القطع النقدية، ويقال :

يا شجرة الميس بس الليلة ظليني

الليلة عندك وبكرة عند أهليني

ويعتقـد أن لخالـد بـن الوليد علاقـة بهما.. وبالقـرب منهمـا صفاة عليهـا نقشة علـى هيئة الأصابع تسمى "ماطا فاطمة".

بحثـت عن سبـب ارتبـاط خالد ابـن الوليد بشجـرة الميسة وهو أمر لم يذكـره الأستاذ خالد نويسة فعثرت على الحكاية التالية:

تهيأ خالد للسير إلى الشام، وانطلق ليعبر من العراق إلى الشام صحاري رهيبة غائبة النواحي متراميـة الآفاق كأنمـا هي التيه، وسـأل الأدلاء: كيف لي بطريق أخرج فيه من وراء جموع الروم؟ فإني إن استقبلتهـا حبستني عن غياث المسلمين!

قالـوا لـه: لا نعرف إلا طريقًـا لا يحمل الجيوش، فوالله إن الراكب المفـرد ليخافه على نفسه! إنك لـن تطيق ذلـك الطريق بالخيـل والأثقـال، إنها لخمس ليـال لا يصاب فيها ماء. قال خالد: "إنه لا بد مـن ذلك لأخرج مـن وراء جمـوع الروم"، وعزم خالـد على سلوك هذا الطريـق مهما تكن مخاطـره، فنصحـه رافع بـن عُمـير أن يستكثر مـن الماء حتى يجتـاز ذلك الطريـق، فأمر خالد جنـوده أن يخزنوا الماء في بطـون الإبل العطاش، ثم يشدوا مشافرها لكي لا تجتر فتستنـزف الماء، وقـال لرجالـه: "إن المسلـم لا ينبغـي أن يكترث بشـيء يقع فيه مع معونة الله له".

وســار بـه الدليـل رافع بـن عمـير في طريق تمتـاز بوعورتهـا، وقلة مائهـا، وضيـاع معالمها، وقلـة سكانهـا، إلا أنهـا أقصر الطـرق، فأوضح خالد لجنده الاعتبارات التي تجعله يفضل سلوك هذا الطريق علـى غيره، وهي السرعـة والسرية والمباغتة. وكان رافع قـد طلب من خالد أن يهيئ عشرين ناقة كبـيرة، فأعطاه ما أراد، فمنع عنها المـاء أيامًا حتى عطشت، ثـم أوردها إياه فملأت جوفها فقطع مشافرها وكممها فلا تجتر، ثم قال لخالد: "سر الآن بالخيول والأثقال"، وكلما نزلت منـزلا نحرت مـن تلك الإبل وشـرب الناس مما تزودوا. فسـار الجيش من "قراقـر"، وهي آخر قرى العراق على حـدود الصحراء، إلى "سوى" وهـي أوائل قـرى الشام، والمسافـة بينهما خمس ليال يستريحون بالنهار ويسيرون بالليل، واعتمد



خالد على رافع بن عمير دليلاً بعد أن وثق به ومن صحة دلالته، واختار محرز المحاربي لحذقه في الدلالة على النجوم، لذلك كان مسيرهم ليلاً وصباحًا مع تحاشي السير عند ارتفاع النهار والظهيرة لقطع مرحلتين في اليوم الواحد، ولم يترك خالد أحدًا من جنده يسير راجلاً وإنما أركب الجند الإبل للمحافظة على قابليتهم البدنية. وسار خالد في الطريق، وكلما نزل منزلاً نحر عددًا من النوق فأخذ ما في أكراشها فسقاه الخيل، ثم شرب الناس مما حملوا من الماء، فلما كان اليوم الخامس نفد الماء، فخاف خالد على أصحابه من العطش، وقال لرافع وهو أرمد: "ما عندك؟"، فطلب رافع من الناس أن يبحثوا عن شجرة عوسج صغيرة في تلك المنطقة فلم يجدوا إلا جزءًا صغيرا من ساقها، فأمر رافع أن يحفروا هناك، فحفروا فظهرت عين للماء، فشربوا حتى روى الناس، فاتصلت بعد ذلك لخالد المنازل. وقد قال بعض العرب لخالد في هذا المسير: "إن أنت أصبحت عند الشجرة الفلانية نجوت أنت ومن معك، وإن لم تدركها هلكت أنت ومن معك، فسار خالد بمن معه فأصبحوا عندها، فقال خالد: "عند الصباح يحمد القوم السُّرى"، فأرسلها مثلاً وهو أول من قالها –رضي الله عنه-.

السدرة – حسب المعتقدات الثابتة في شبه الجزيرة العربية- هي مكان ولادة الجن،ومحط استراحتهم في الليل، وفي النهار ظل للإنس،وثمرتها (النبق) غذاء لهم، وأوراقها (السدر) طيبٌ يُغسل به موتاهم ودواءٌ يستحم به مرضاهم إذا سُحروا أوأصابهم مسُ من الجن، وأغصانها مكان حسن لتعليق السحر أو الطب وإذا نبتت السدرة في مكان من تلقاء نفسها دون تدخل من الإنس فهي لاتقلع إلا بعد الرجوع إلى الجن وأخذ موافقتهم على القلع ونادراً ما يوافقون،ولهذا الإجراء طرقه وطقوسه المعروفة عند السكان المحليين"،ويعني نبت السدره في المكان عند البعض فقد أحد الأولاد أو موت صاحب المكان،ولذلك فهي نذير خوف ورهبة وتشاؤم وقد ارتبطت السدره وأوراقها بالأدعية عند المرض والموت، وحين الزرع والقلع،ومن الخصائص النباتية للسدره أنها شجرة معمرة، دائمة الخضرة، بطيئة النمو.

ومن المعتقدات السائدة في كثير من الدول العربية أن السدرة هي الشجرة الوحيدة التي تتمتع بحراسة ملك مرسل لها من السماوات العلى وأن أفعى البيت الداجنة تقوم بحراستها لتميزها موقعاً مرتفعاً وامتداد جذورها إلى طبقات جيولوجية الله وحده يعلم سبرغورها أن من يأكل ثمرها يمتد به العمر حتى يقارب عمر نوح (أشجار وعقائد في التراث.. شجرة السدر مثالاً – ستار جاسم ابراهيم)

في فلسطين يعتقد أنه حين تبلغ السدرة عامها الأربعين يجلس تحتها قديس يدمر كل من يحاول قطعها. وإحدى الروايات تقول بأن في عقرون أو عكرون تسمع كل خميس أنغاما من آلة موسيقية تصدر من سدرة وحكاية تقول إن كل خميس أيضا تشع أنوار من بين أغصانها وبأن القديس ينقل قداسته إلى السدرة التي يجلس تحتها. هناك حكايات كثيرة عن السدر في فلسطين وكلها تجمع على قدسيتها كما تتشابه الممارسات والطقوس التي تقام عندها مثل حفلات الذكر التي كان يقيمها الدراويش من الصوفيين وخاصة الأتراك حتى عام 1950 ومنها أن هناك امرأة تخدمها والشموع والشرائط التي تعلق عليها. كما كانت تزرع كعلامة على حدود البساتين في القرى ويعتقد أن أسوار الفردوس خلقت من أخشاب السدر.

يعتقد أن البركة تنتقل من الشجرة أو الكائن المقدس الذي يسكنها إلى الشرائط الخضراء المعلقة بها والتي تنزع بعد مدة من الشجرة وتربط بذراع أو حول خصر من يرجى له الشفاء أو المرأة التي يرجى لها الحبل. في الصين تعلق الشرائط الحمراء على الأشجار للهدف ذاته.

في فلسطين أيضا عثر على كثير من أشجار السدر التي تنبت في المقابر تغطي جذوعها المسامير. تفسير ذلك أن كثيرات من النساء

اللواتـي يرغـبن برد العين عـن أنفسهـن أو أحد الأقرباء يتبعن طقسا معينا يتعلق بالسدرة. تغتسل المـرأة غسل الطهارة مـن الطمث ولا تتحدث إلى أحد منذ استيقاظها وتحضر عند السدرة مبكرا صباح يوم الجمعة قبل أذان الظهر وتنتظر هناك وبيدهـا مسمـار ومطرقة. تدق المسمـار في جذع الشجرة مع كل نـداء(الله أكبر) للصلاة وذلك ثلاث مرات أي ثلاثة مسامير. تبقى المرأة هادئة دون صوت ولا كلام حتى تعود إلى البيت ثم تغتسل ثانية لتتطهر ثم تنام. يقال أن هذا الطقس وصل إلى المنطقـة مـع الصوفيـين من شمـال أفريقيا في القـرن الثامن عشر. يمارس هذا الطقس في مناطـق أخـرى وأشجار غـير السـدر وعن ذلك يقـال: مسمـار في عـين الشيطـان. والقصد هو أن تثبـت الشخص العائـن إلى الشجرة المقدسة ليكون تحت رحمة قوى من يسكنها من القديسين أو الملائكـة فيبطل شره كمـا يعتقد أنه يفيد بنقل الأذى مـن الإنسـان إلى الشجـرة. أحيانـا يلـف المسمـار بخصل من الشعر أو بضعة شعيرات من رأس المعيون أو من يرجى شفاؤه أو العائن حسب النية. يمارس هذا الطقس في جميع أنحاء العالم ويعود تاريخ بعض ما عثر عليه من مسامير مثبتة بالأشجـار إلى القرن الرابع الميـلادي. يقود هذا إلى المعتقـدات بقدرات الحديـد السحرية وهذا مجـال آخر للبحث حيث يعتقد أن (الحديد يحد الشر) وتأثـيره يتضاعف حين يقـترن بالأشجار وخاصـة الأشجار المقدسة.كمـا أن تثبيت مسمار في السـدرة هو أيضا تثبيـت بمعنى حبس الأرواح الشريرة فلا تعود لإيذاء الإنس.

سـدرة النبي شعيـب عليه السـلام في المغار في فلسطين هي عبارة عـن شجرة كبيرة باسقة، مؤلفـة مـن ثلاثة فـروع كبـيرة، قطـر محيطها حوالي خمسة عشر مترا، وارتفاعها خمسة عشر مـترا. بنيت حـول الجذع جـدران علـى علو متر ونصـف، وعليها أعمدة منحوتة من باطون بشكل سياج. تقدر مساحة المنطقة التي تغطيها الشجرة بحوالي خمسـة وثلاثين مترا مربعا (طول سبعة أمتـار وعرض خمسة أمتار). الأرض التي تظللها الشجرة مبلطة وفيها بنيت بركة صغيرة مستديرة. تقـع السدرة في حي الجمشـة. يعتقد السكان أن النبـي شعيب مر من هذا المـكان واستراح في ظل الشجـرة في طريقـه إلى حطـين. وبعـد أن أقيم مقام النبي شعيب في حطـين كان المسافرون إلى المقـام من الدروز، يلتقون و يستريحون عندها في طريقهـم إلى المقـام. ومع مـرور الوقت أصبحت الشجرة مقدسة يؤمها الناس ويتباركون بها.

في دراسة فولكلورية للسيد محمد الديراوي من البصرة، يشير فيهـا إلى معتقد بصري هو أن كل سدرة يسكنها ملك صالح من الملائكة كما يسكنها جني أو شيطان، ومن هنا يعمد البصريون الى كل ما من شأنه إرضاء الملك الصالح لكي يكون سبباً في إسعاد أهل المنزل وجلب الخير لهم وزيادة الرزق، ولهذا كما تذكر الدراسة يتجنب السكان وأصحاب المنازل قطف ثمار الشجرة (النبق) ليلاً أو التبول على جذع الشجـرة أو ضرب الأطفال قريباً منها، وتشير الدراسة إلى وجود شجرة في ناحية المدينة، وهـي مـن الأشجـار المعمـرة، يقصدهـا الأهالي لاعتقادهم بأنها تشفـي المريض وتستجيب لطلب المحتاج ولذلك يقدمون لها شتى أنواع القرابين.

وفي العـراق تـزور النسـاء السـدر ويوقـدن النـيران تحتهـا لحـرق البخـور والدعـاء وحين يغـادرن يتركـن أربـع شمعـات مضيئـات وهـذا الطقس لعلاج المرضى.

يقـول يوسـف الهنـدي في لقاء معـه نشر في صحيفـة «القبـس» الكويتيـة «كان بعضـ الآبـاء يعتقـدون أن الجن يسكنون(السدرة)، وكان أهل الزار يجتمعون حولها، خصوصا السدرات الأربع في الشـرق(منطقـة في الكويـت)، ولـكل فرقـة منهـم آلاتها الموسيقية المكونـة من الطبول وآلات وترية تسمـى «طنبورة» وأغلبهـم كانوا يجتمعون يوم الخميـس بعد صلاة العشـاء، اعتقادا منهم بـأن للسدرة قدسيـة وهو معتقـد راسخ عندهم، وللسـدرة حكايـات شعبية كثيرة سـواء انعكست على البعض أو لا يصدقها البعض الآخر».



وكذلك تستخدم الأوراق بعد طحنها ووضعها في الماء ليرقى بالرقية الشرعية فيشرب منها المريض بالسحر أو المس ويغتسل بالماء لإبطال السحر وخاصة سحر الربط عن الجماع أو باقي أمراض السحر والمس.

ولا يختلف أهل البحرين عن باقي شعوب العالم في معتقداتهم التي تتعلق بالسدرة فقد كانوا يحرصون هم أيضا على أن تزرع في كل بيت طلبا للبركة حيث يعتقدون أن ملكا يحرسها أو يعيش بها وأن وجوده يحمي أهل البيت من الشرور ومن التفكك. وربما من هذا المعتقد ظهر تعبير (سدرة البيت) ويشبه به عادة الجدة والأم أو الجد والأب ومن يضم شمل العائلة ويحميها أو الدعامة الأساسية لحياتهم.

في مجلة «الصوت الآخر» العراقية يذكر الأديب والباحث الحاج عباس مجيد بأن كثيرا من الناس يعتقدون بأنه لا يجوز المساس بشجرة السدرة أو إيذاؤها لأنها شجرة سماوية ويمكن أن تنتقم من الذي يقوم بقطع غصن منها أو يقوم بفعل مشين تحتها أو على جذعها، وكثير من أهالي بغداد القدامى كانوا يحرصون على زراعتها في بيوتهم طلبا للبركة، وإذا أراد أهل البيت أن يقلعوا الشجرة لأنها ماتت أو لغرض إجراء توسعة في بناء المنزل فإن عليهم أن يقرأوا بعض الأدعية، ثم ينحروا لها ديكا أو دجاجة، والديك عادة هو المفضل، وهو ما يعرف بـ (فجران الدم).

هذا المعتقد وهذا التقليد عند قطع الشجرة مارسته وربما ما تزال تمارسه شعوب كثيرة كل حسب أشجاره المحلية المقدسة. من هذه الشعوب: السويد، اليونان، إيطاليا، قبيلة هيداستا الهندية في أمريكا الشمالية، شعوب شرق ووسط أفريقيا، كرواتيا، النمسا، تايلاند، الهند، الصين، جزر المحيط الهندي، وسط إستراليا والفلبين وربما كثير غيرها.

الحكايات المخيفة التي تروى عن بطش السدرة بمن يأتي عملا مشينا قربها له تفسيراته العلمية والعملية التي وجدت صعوبة في تضمينها هذا البحث لتبقى الأسطورة أسطورة ولم أجد راحة في إغفالها لكن أغلبها باختصار شديد كان لحماية الشجرة وثمارها وأوراقها النضرة اليانعة و الجافة المتساقطة أيضا من الدنس لأنها كلها يستفاد منها في الأكل والتداوي والاغتسال وأيضا لحماية النساء والأطفال من مخاطر الظلام والأماكن والطرقات المهجورة في تلك الأزمنة بالإضافة إلى حاجة الناس للظل والهواء. علاقة الإنسان بالنبات وخاصة الأشجار علاقة أخذ وعطاء لأهم مقومات الحياة البشرية والحيوانية والنباتية وهو الأكسجين وثاني أكسيد الكربون.

حكايات شعبية عالمية وردت فيها السدرة:

ورد ذكر السدرة والنبق في حكايات شعبية كثيرة في أنحاء العالم معظمها يربط السدرة والنبق بالسحر والساحرات ويبين قوة تأثيره في النفوس وقدراته الطبية. من هذه القصص ما هو خرافي بحت مثل قصة أنجلينا من إيطاليا ومنها ما له أساس واقعي عن أحداث وشخصيات حقيقية عاشت لكن داخلها الخيال مع مرور الزمن والنقل الشفاهي مثل قصة الجارية ذات الرائحة العطرية من الصين.

حكاية من إيطاليا:

أنجلينا الجميلة The Fair Angiolina

كان هناك سبعة جارات يجمعهن شغف وولع واحد وهو تناول بضعة حبات من سدر لا ينمو إلا في حديقة جارتهم الساحرة التي تسكن في قصر مقابل بيوتهن. كان للساحرة حمار يسرح في الحديقة ويحرسها وينبئ الساحرة حين يحاول أحدهم التسلل. لم تستطع الجارات السبع مقاومة تلك الرغبة فدخلن يوما حديقة الساحرة وألقين بحفنة أعشاب طرية طازجة للحمار فالتهى بأكلها ثم أسرعن لقطف النبق اللذيذ وجمعه في أثوابهن وخرجن دون أن تشعر الساحرة. كررت الجارات زياراتهن لحديقة

الساحـرة حتى لاحظت الساحـرة أن كمية النبق على أشجارها بدأت تقل. سألت الحمار فأجابها بأنه لم يلاحظ شيئا.

قررت الساحـرة أن تحرس حديقتها بنفسها فحفـرت لنفسهـا حفـرة في وسـط الحديقـة غطتها بالأغصان والحشائش. أخفت الساحرة نفسها داخل الحفرة وتركـت فقط إحدى أذنيها الطويلتين بارزة قليلا خارج فوهة الحفرة. دخلت الجارات السبع الحديقـة كعادتهن كل يوم لجمع النبـق فلاحظت إحداهـن أذن الساحرة وظنتها فطـرا لكن حين شدتهـا لتقتلعها قفزت الساحرة من مخبئهـا. ارتعبت النسـوة وركضن هربا عدا واحدة فقد كانت حبلى ولم تقدر على الهرب.

استعـدت الساحرة لأكلها لكـن المرأة توسلت إليهـا أن تتركها ووعدتها بـأن لا تدخل حديقتها مرة أخـرى. أذعنت الساحـرة لتوسلاتها وعفت عنهـا بشـرط أن تعطيهـا وليدهـا حـين يصبح عمره سبع سنوات. وافقت المرأة من شدة فزعها فتركتها الساحرة تغادر.

بعد مـدة أنجبت المـرأة بنتا جميلـة أسمتها أنجولينـا. حـين بلغـت أنجولينـا السادسـة من عمرها أرسلتها أمها إلى المدرسة لتتعلم الخياطة والحياكة وكانت تمـر بحديقة الساحرة كل اليوم في طريقها إلى المدرسة أو إلى البيت بعد المدرسة. في يـوم بعـد أن بلغـت السابعـة مـرت أنجولينا بحديقة الساحرة فوجدتها واقفة على الباب وهي تناديهـا. أعطت الساحـرة أنجولينـا حبات من فاكهة لذيذة من حديقتها وقالت لها:

أتعرفـين يا أنجولينـا الجميلة، أنـا خالتك. أخـبري أمك بأنك التقيـت بخالتك وقولي لها أن لا تنسى وعدها.

عـادت أنجولينـا إلى البيت وأخـبرت أمها. قالـت الأم لنفسهـا: آه آن الأوان لأن أتخلـى عن أنجولينا! ثم طلبت من أنجولينا أن تخبر خالتها أنها نسيت أن تفعل ما طلبته منها. في اليوم التالي سألت الساحـرة أنجولينا عن رد أمها فقالت لها بأنهـا نسيت أن تخبرهـا. استمر ذلك عدة أيام. في المـرة الأخيرة عضت الساحرة إصبع أنجولينا بقوة اقتعلت معها قطعة منه كي لا تنسى ما تطلبه منها. عادت أنجلينـا لأمها باكية فقررت الأم أن تفي بوعدها قبل أن تأكل الساحرة ابنتها كلها.

حـين التقـت أنجلينـا بالساحـرة في اليـوم التـالي أخبرتهـا بأن أمهـا تقول أن تفعـل ما هو خير لأنجلينا. فرحت الساحرة وأدخلتها القصر وأسكنتهـا في حجرة في برج مرتفـع وأخفت باب الحجـرة وأبـواب البيت كلـه ونوافـذه ولم تترك سوى نافذة صغيرة في حجرة أنجلينا تدخل منها هي وتغادر. عاشت أنجلينا في تلك الحجرة مدللة وكانت الساحرة عطوفة كريمـة معها كما لو أنها كانـت ابنتها حقيقة. كبرت أنجلينا لتصبح شابة آيـة في الجمال لها شعر يـوازي طوله طول البرج الذي تعيش فيه وقوته.

كلما خرجت الساحرة من البيت وعادت تقف أسفل النافـذة الصغيرة في أعلـى البرج وتنادي أنجلينا :

أنجلينا الجميلة! هل تسمعيني؟

اسدلي شعرك الطويلة وارفعيني.

فتدلي أنجلينا شعرها خـارج النافذه فتتعلق به الساحرة فتسحبها أنجلينا بشعرها حتى تصل إليها. وفي يوم كان الأمير إبن الملك في رحلة صيد حين مـر بقصر الساحـرة والبرج. وقـف الأمير يتأمـل القصر ويفكر كيف يخـرج ويدخل سكانه منه وهو دون نوافذ ولا أبواب وفجأة رأى الساحرة تقترب فاختبـأ وسمع ورأى كيف تنـادي أنجلينا لتسـدل شعرهـا وترفعهـا. أبهره جمـال أنجلينا فبقي مكانه حتى غادرت الساحرة مرة أخرى فقلد صوتها وناداها فأسدلت أنجلينا شعرها وسحبته دون أن تـدري وحـين رأت أنه إنسـان آخر خافت وارتعبـت لكنه طمأنها حـين خاطبها برفق وطلب منهـا أن تهرب معه إلى قصـر أبيه لتكون زوجته. تـرددت كثيرا لكنها قبلت وقبـل أن تغادر أطعمت كل شيء في حجرتها ما يروقه من طعام فكل شيء فيها كان ككائن حـي الخزائن والمناضد والمقاعد لتضمـن ولاءهم ما عدا المكنسـة فقد كانت خلف



الباب ثم أخذت أنجلينا معها ثلاث شلل سحرية من الصوف من حجرة الساحرة وهربت مع الأمير يتبعها كلب الساحرة الذي يحبها.

حين عادت الساحرة ونادت من تحت النافذة ولم تستجب لها أنجلينا صعدت إلى البرج بسلم وراحت تسأل عنها كل شيء في الحجرة فأنكروا معرفتهم بأي شيء سوى المكنسة التي لم تأكل فأخبرتها بكل ما حدث. لحقت الساحرة بأنجلينا والأمير وحين أوشكت أن تدركهما ألقت أنجلينا نحوها كرة الصوف السحرية الأولى فظهر جبل من رغوة صابون كلما تسلقته الساحرة تزحلقت لكنها ثابرت حتى تسلقته وتابعت ملاحقتها لأنجلينا والأمير. حين أوشكت أن تدركهما ثانية ألقت أنجلينا بالكرة الثانية فظهر جبل من مسامير من حجم ونوع جاهدت الساحرة في تسلقه حتى نجحت وتابعت ملاحقتها للفارين وحين أوشكت أن تدركهما مرة أخرى ألقت أنجلينا بالكرة الثالثة فظهر سيل عظيم حاولت الساحرة أن تسبح عبره لكن الأبخرة المتصاعدة منه أخذت تكثف أكثر وأكثر حتى عجزت الساحرة عن اختراقها فعادت أدراجها إلى القصر حيث جلست وهي تسقط لعناتها على أنجلينا وتقول: عسى أن يتحول وجهك الجميل إلى وجه كلب» وفجأة تغير وجه أنجلينا. حزن الأمير وأخبرها بأنه لن يسمح له أهله بالزواج من فتاة لها وجه كلب لكنه أخذها إلى بيت صغير في الغابة وتركها هناك وعاد إلى أهله وظل يزورها كلما خرج في رحلة صيد.

عاشت أنجلينا في ذلك البيت الصغير مع الكلب في حالة من الحزن وكانت تبكي بمرارة كل يوم حتى أسى لها الكلب وأخبرها بأنه سيعود لقصر الساحرة ويستعطفها كي ترفع عنها اللعنة ثم غادر مسرعا لم تستقبله الساحرة بترحاب فهو بالنسبة لها خائن كباقي الأشياء في حجرتها لكنه أخذ يتقرب إليها بدلال ويتمحك حتى أخذته في حجرها وصارت تمسح عليه فأخبرها بأن أنجلينا تسلم عليها وأنها حزينة لأنها لا تستطع أن تذهب إلى قصر الملك وتتزوج الأمير. قالت الساحرة: تستحق ذلك! لم خيبت ظني بها؟ يمكنها أن تحتفظ بوجه الكلب. لكن الكلب أخذ يستعطفها ويرجوها ويتوسل إليها حتى رق قلبها فهو يعرف كم تحب أنجلينا فأعطته قارورة ماء وطلبت منه أن يأخذها إلى أنجلينا وستعود جميلة كما كانت.

أسرع الكلب بالقارورة إلى إنجلينا فغسلت وجهها بمائها وعادت أكثر جمالا مما كانت. ابتهج الأمير حين عاد ورآها فأخذها معه حيث استقبلها الملك والملكة بترحاب كبير وتزوجا في حفل بهيج فرح به الجميع. (ترجمة بزة الباطني)

تروى هذه الحكاية في أنحاء مختلفة من القارة الأوروبية بذات التفاصيل تقريبا وتختلف في النبات الذي اشتهته السيدات في البداية وعددهن في بريطانيا تعرف القصة بإسم (ريبونزل) والنبات الذي اشتهته أمها هو (الخبيز).

من قصص الجاتاكا:

الملك وبائعة النبق: THE KING AND THE FRUIT GIRL

في يوم من الأيام حين كان البراهماداتا ملك بينارس كان البودهيساتا وزيره ومستشاره الروحي. وفي يوم وقف الملك خلف نافذة تطل على فناء القصر وفي تلك اللحظة وصلت فتاة في ريعان شبابها اسمها سوجاتا ووقفت أمام باب القصر وهي تحمل سلة نبق فوق رأسها وتنادي:

نبق، نبق، النبق الطازج. من يشتري النبق؟

لكنها لم تدخل فناء القصر.

ما أن سمع الملك صوتها العذب الرقيق حتى شغف بها حبا وهياما وحين سأل عنها وعرف أنها غير متزوجة تزوجها وأعزها وجعلها الملكة الأولى. صارت غالية عزيزة عليه ملأت حياته سعادة ومتعة وعينيه جمالا.

في أحد الأيام رأت سوجاتا الملك يأكل نبقا في صحن من ذهب فاقتربت منه وقالت له متعجبة:

مولاي. ما هذا الذي تأكله يا مولاي؟

فاكهة كأنها بيضة حمراء



آه كم هي جميلة

في صحنك الذهبي!

أستحلفك أن تخبرني ما تكون

بأمي أنت وأبي!

استغرب الملك من سؤالها وأحتد غضبا فأجاب:

يا إبنة البقال

بائع النبق

أما عدت تعرفين فاكهة أهلك؟

أبهذه السرعة

نسيت ما سبق!

يا للهول يا مليكتي

كيف تنسين؟

كنت بكل عزة تجمعين

بطرف ثوبك النبق ولا تبالين

والآن يا للهول عن إسمه تسألين؟!!

تملكك الكبر يا مليكتي والخيلاء

ما عاد الفرح بالبسيط من المتع

من صفاتك لا ولا الرضاء

إرجعي لجمع النبق يا مليكتي

فما عاد لك في قصري بقاء

فكر البودهيساتا وقال لنفسه: لن يصلح بين هذين الزوجين أحد غيري. أنا الوحيد القادر على تهدئة الملك ومنعه من طرد الملكة. فقال:

خطيئة إمرأة رفعت

من الحضيض إلى العلا

إهدأ يا مولاي واصفح

أنت من أسكنها ذاك المنزلا

فغفر الملك خطيئة زوجته وأعاد إليها مكانتها وعاشا بعد ذلك معا برضى ومحبة (ترجمة بزة الباطني)

من الصين:

أسطورة الجارية ذات الرائحة العطرة The Fragrant Concubine

وهي قصة حقيقية تحولت إلى أسطورة يظهر فيها ارتباط السدرة بالوطن والحنين إليه وأيضا قدرته على إزالة الهم.

رغم الروايات المختلفة لهذه الحكاية عند أهالي سلالة هان في الصين إلا أنها كلها تتفق على اكتشاف إمبراطور كيالونج Qianlong Emperor لفتاة من يوغور إسمها إبارهان Iparhan حفيدة أباك خوجة Apak Khoja رئيس وقائد محلي لواحات مدينة قشقار. كانت إبارهان فتاة مميزة ليس لجمالها وحسب ولكن كان جسدها ينفث رائحة عطرية رائعة. أحب الإمبراطور أن تكون إحدى جواريه فأهداها جدها إليه وزفها بعناية في قافلة هائلة إلى بكين حيث كانت تغتسل كل يوم بلبن الجمال لتحافظ على رائحة جسدها الزكية الغامضة. عند وصولها إلى قصر الإمبراطور أهداها غرفة بالغة الفخامة خاصة بها وحديقة غناء ولقب رون فاي كسيدة







في البلاط تعبيرا عن حبه وإخلاصه لكنها ظلت حزينة يعصر الحنين إلى وطنها وقريتها قلبها ولم تنفع كل محاولات الإمبراطور لإسعادها حتى أنه خلق لها بيئة مماثلة تماما للتي كانت تعيش بها في قريتها البعيدة فأنشأ لها واحة صغيرة بها مسجد وسوق تطل عليهم من نافذتها لكنها ظلت حزينة والهة فأرسل الإمبراطور رسله إلى قشقار ليعودوا بسدرة منها تحمل نبقا من ذهب فدبت الحياة في قلب أبراهان وامتلأ بالسعادة حين رأت السدرة والنبق وأحبت الإمبراطور وظلت أحب جواريه إليه حتى ماتت. نقل جثمانها إلى قشقار حيث ترقد الآن كرمز وطني للمحبة والتآخي. حمل تابوتها في تشييع مهيب 120 رجلا في رحلة على مراحل استمرت 3 سنوات. (ترجمة بزة الباطني)

يقال أن أبراهان ترقد الآن في مزار Apak Khoja tomb (mazar) أباك خوجة. شيد مزار أباك خوجة في عام 1640 في قشقار ويضم المزار منافع عديدة منها مسجد ومدرسة لتعليم القرآن وبيوت ويضم قبور خمسة أجيال من تلك العائلة ومنها قبر الجارية العطرية أبراهان. أما الحقيقة فهي أن رون فاي أو أبراهان أو الجارية العطرية الحقيقية فقد توفيت في عام 1788 بسبب المرض ودفنت في قبر ملكي في بكين. أسطورة الجارية العطرية ارتبطت بالقبر في قشقار في القرن التاسع عشر وهذا الارتباط أصبح رسميا واستغل من قبل الشركات السياحية والمرشدين. ينتقد بعض الأكاديميين الغربيين المراقبين فرض أسطورة الجارية العطرية على ذلك القبر ويقولون إن استخدامه لأغراض تجارية وسياحية قد قلل من قيمة ذلك الضريح الذي كان يوما من أبرز المزارات الصوفية الفعالة. إلا أن كثيرين يصرون على صحة وجود قبر أبراهان في هذا المزار ويحتجون على ذلك بأن المرأة التي حملت لقب رون فاي في قصر الإمبراطور كانت إمرأة أخرى.

هناك روايات أخرى أكثر حداثة وأقل رومانسية تقول إنه تم اختطاف الجارية من قبل فرسان الملك وأنها تحولت إلى مناضلة تتحين الفرص لقتل الإمبراطور انتقاما لقريتها ولأهلها المسلمين.

أباك خوجة هو من سلالة أحد الصوفيين النقشبنديين وكان هو ذاته معلما وقائدا سياسيا استحوذ على السلطة من ملوك الشاقاتي Chagatay dynasty مستعينا بالدزونجاريين Dzungarians وهم من بوذيي التبت من منغوليا الغربية مقابل قطعة نقدية فضية. بعد وفاته في 1694 استمرت ذريته في الحكم وكحلفاء للدزونجاريين البوذيين. في منتصف القرن الثامن عشر ساعد إثنان من أحفاده ملوك كينج Qing dynasty في التغلب على الدزونجاريين مقابل مساعدتهم ضد الأتراك لكن سرعان ما تبين لهم خطأهم وبدأوا بتحدي إمبراطورية كنج من أجل الاستقلال



وبالتأكيد لم يعجبهم ذلك فبدأوا بمطاردتهم حتى فروا إلى أفغانستان في عام 1759 وهناك تم القبض عليهم وقطع أعناقهم على يد سلطان شاه الذي أرسل رؤوسهم إلى الصين. ما زال كثير من سلالتهم في الصين ويعرفون بطاقياتهم المميزة وهي موحدة في الشكل إلا أن نقوشها تختلف حسب القبيلة. (ترجمة بزة الباطني)

السدرة والنبق في الأمثال الشعبية :

- في الكويت

يقال: إش عرَف الحمار بأكل الكنار.

الكنار هو النبق. يضرب هذا المثل في الإنسان الذي يرفض شيئا أو أمرا به فوائد كثيرة.

(ليه طلع الكنار تساوى الليل مع النهار)

حين تثمر السدرة فهذا دليل على الوقت بين المواسم أي الربيع أو الخريف حين يتساوى عدد ساعات الليل مع ساعات النهار.

كلمة كنار في اللهجة الكويتية قد تكون واردة من إيران حيث توجد في إيران قرية إسمها كنار سياه وتعني (السدر الأسود) وهي قرية كبيرة تتبع بلدة جناح (الفارسية: بخش جناح) من توابع مدينة بستك وتقع في محافظة هرمز**گان** في جنوب إيران. إحدى قرى «إقليم فرامرزان وتقع القرية على ضفة نهر مسمى بـ «رودخانه **گرى** »، والذي يصب في نهر مهران في نهاية الأمر في أقصى جنوب القرية.

يقال: إن سكان القرية القدماء نزحوا من بلدة كوخرد إلى هذه المنطقة بعد النكبة التي أحدثها صادق خان واستوطنوا في سهل (كنار سياه) ، حيث كان معظم الكوخرديين يمتهنون بمهنة الزراعة، وكانت أراضيهم خصبة، وكانوا يزرعون مناطق شاسعة ابتداء من دشت پاراو (سيح شلجير) حتى صحراء خلوص، وصولاً إلى حدودجناح في منطقة تسمى صحراء ميرسان حتى حدود بهادنان، ولكن مع مرور الزمان ظهرت أسباب عديدة أدت إلى زوال هذه النعمة، وتفرقوا في شتى بقاع الأرض، بعد تدمير سيبه (كوخرد) من قبل صادق خان، بعض منهم وصلوا إلى حدود فرامرزان وسكنوا في شمال منطقة فرامرزان، في البرية وكانت تنمو بها غابة كثيفة من أشجار السدر، والسمر والغاف، وبنوا بيوتهم على تلة مشرفة على غابة السدر، وبعضهم الآخر عبر البحر حتى وصلوا إلى الهند وزنجبار وعمان واشتغلوا بالفلاحة، وبعضهم اشتغل في الحراسة في قلعة جلالي (برج جلالي) في مسقط.و مجموعة أخرى وصلت إلى منطقة القابندية على الساحل، وهناك محلة باسمهم تسمى (محلة كوخردية).

- في العراق :

(اللي يقطع النبقة ما يبقى)

وهو تحذير صريح من قطع السدرة



(تستحي من عصافير النبقة)

يضرب هذا المثل في الفتاة المفرطة الحياء. العصافير التي تبني أعشاشها على السدر أو تحتمي به خجولة جدا وتفزع بسرعة وهذه الفتاة أشد خجلا منها.

(بلبل هزار بسك تصيح بالنبقة

لا عشق اللي يدوم ولا محبة التبقى)

ويعني أن البكاء على ما فات لا ينفع فلا بقاء و لا دوام لحال والقلوب تتغير.

- مثل فلسطيني

النوم بيحلا تحت الدوم والنومي تحت الخروبي مش مطلوبي

أي أن الإنسان يمكنه أن ينام بأمان تحت السدرة ولا يستحب النوم تحت شجرة الخروب لأنها تجلب الحظ العاثر. والتفسير هو أن شجرة الخروب يؤمها النحل وتعيش الأفاعي في جذعها.

-مثل إنجليزي

(ربطت عنزتي إلى سدرة)

I have tied my goat to a jujube tree.

ويعني أن العنزة بأمان ولن تتعب في العثور على ما تتغذى عليه فيمضي صاحبها لشأنه وهو مطمئن يقابله عندنا الحديث الشريف(إعقلها وتوكل)

The good men seem to be like coconuts.
Others are like the jujube fruit

(الرجال الطيبون مثل جوز الهند والآخرون مثل النبق.)

ويعني أن بعض الرجال يبدون أشداء أو قساة في مظهرهم مثل جوز الهند لكنهم طيبون رقيقو المشاعر من الداخل وآخرون وسيمون ناعمون في مظهرهم لكن باطنهم حامض ولا يمكن التكهن بمخبرهم.

السدرة في الميثولوجيا:

فضلت أن أترك الحديث عن السدرة في الميثولوجيا إلى قبيل الختام حيث أنه يفسر كل ما سبق من معتقدات وحكايات ويقربنا من أصولها. تشرح الأساطير الصينية والهندية والفرعونية والإغريقية والرومانية خلق السدرة ومن هذا نكتشف سر ارتباطها بمخلوقات روحانية من الآلهة و الملائكة والجن أو العفاريت والشياطين التي اعتقد الناس على مر الزمن أنها تعيش بها.

السدرة وثمارها في الأساطير الهندية هي الإلهة لاكشمي التي تحولت إلى سدرة وارفة الظلال لتحمي الإله فيشنو من قسوة الطقس خلال أيام تطهره أو تكفيره الطويلة وتمده بالطعام. معبد بادرينات Badrinath temple ويعود للإله فيشنو هو أحد أربع معابد هندوسية هامة في الهند. بادري كما سبق يعني نبق و نات تعني فيشنو.

لاكشمي هي تجسيد للطاقة الروحية الأنثوية للآلهة العليا Param Prakriti التي تطهر وتقوي وترقى بالبشر لذا تعرف بإسم إلهة الثروة أو الحظ السعيد. لآكشمي أيضا هي رمز الأمومة الفياضة كونها قرينة الذات العلوية ولذا تعد أم الكون كله Mother of the Universe .

أسطورة هندية أخرى تقول أنه في قديم الزمان كان هناك ملك إسمه بيما Bhima أعطاه الحكيم فيشفاميترا Vishvamitra كلمة واحدة للصلاة والتسبيح. بعد صلوات طويلة وترديد مستمر لتلك الكلمة ولد له صبي أسماه رحمانجاد Rukhamangad كبر رحمانا جاد وأصبح فتيا شديد الوسامة أعجبت به زوجة أحد الحكماء إسمها موكوندا Mukunda وحاولت إغراءه وإغواءه لكنه لم يخضع لما تريد فقد كانت قبل كل شيء زوجة لحكيم. غضبت منه موكوندا وأنزلت عليه لعنة أصابته بالجذام فتحولت وسامته إلى قبح منفر. عاش رحمانجاد بذلك الجسد القبيح سنوات طويلة وفي يوم التقى بالحكيم نارا د Narad الذي نصحه أن يصلي للإله شينتاماني جانيشا Chintamani Ganesha وأن يغتسل بماء البحيرة المقدسة في مدينة كادامبا Kadamba city. أطاع


الآلهـة لاكـشـمـي Lakshmi by Raja ravi Varma

رحمانجاد نصيحة الحكيم وتحرر من اللعنة. بعد أن علـم الإله إنـدرا Indra بتقرب موكوندا إلى رحماناجاد ولعنتها تمثل لها على هيئته وتأكد من إعجابها بـه فحقق لها ما تريد وأنجبت من ذلك الوصال ولدا أسمه جروتساماد Grutsamad حين كبر جروتساماد وعـرف حقيقة مولده أنزل لعنة علـى أمه فتحولـت إلى سدرة كلهـا أشواك وليتطهـر من ذنـوب أمه اعتكـف في غابة اسمها بوشباك Pushpak. عاش فوق أغصان الشجر يـأكل مـن أوراقهـا الجافـة ويصلي. سعـد الإله Vinayakaفينايـاكا بتعبـده وسأله عن أمنيته فطلب أن يبقى الإلـه في تلك الغابة وأن يستجيب لدعـوات من يلجـأ إليها فلبى الإلـه ما طلب منه وأعطاه حكمة وعلما بالكون. (ترجمة بزة الباطني)

الآلهـة الفرعونيـة حتحـور Hathor إلهـة الحـب والموسيقى والمرح و إلهـة السماء والقبور. يعنـي إسمها "منزل حورس" أو "مقر حورس" وتعـد مـن أشهر الآلهـات المصريات، وهـي إبنة "رع" بالإضافة إلى أنها عبدت كإلهة للموتى في طيبـة على وجه خاص. غالبا مـا تمثل على هيئة امـرأة فوق رأسها تـاج عبارة عـن قرنين بينهما قرص الشمـس أو كبقرة وأحيانـاً نراها كلبؤة أو ثعبـان أو شجـرة. مركـز عبادتهـا الرئيسـي في دنـدرة حيث كونت ثالوثاً هــي وزوجها "حورس رب ادفـو وابنهـا "ايحـي" ولها معابـد في إدفو وأمبـو. تظهـر أحيانـا كزوجـة حورس وأحيانا إبنتـه وأحيانا أخرى هي الوجه الآخر لإزيس. كل مسـاء تغلـف الشمس صدرها عنـد الغروب ومن هنـا أتـت فكـرة أنها إلهـة الحب. يظـن البعض أنها هي التي خلقـت الكون بما فيه الشمس وأنها كانـت مغرمـة بالظهورعلى شـكل آلـة موسيقية ذات أجراسـ أشبـه بمـا نعرفـه بالخشخيشة أو القرقاشـة باللهجـة الخليجيـة. هـذه الآلة تبعد الأرواح الشريـرة وتستخدم أيضـا كآلة موسيقية عنـد الرقص وهكذا فحتحور هــي حامية النساء وسيـدة الغناء والرقص والقفـز وباقات الزهور. كمـا أنهـا ملكة الجانـب الغربي وحاميـة مقابر طيبة ومن يعرف التعويذات الصحيحة يمكنه أن يمتطي ظهرها إلى العالم السفلي. كسيدة النعاج أيضـا انتظـرت في جبـال ليبيا في أرض الغرب منتهى مطـاف الأرواح وهناك اختبأت في شجرة لتظهر وتقدم الماء والخبز لأرواح الأموات العابرة أو تقـدم سلمـا لـلأرواح الطيبـة ترتقيـه بأمان وسلامة إلى السماء. حتحور كانت رمزا للأمومة أو أمـا للجميع ويقال إنها أرضعت أبناء الفراعنة فمنحهم حليبها القدسية وهكذا أصبحوا أبناءها ووصلـوا إلى مصاف الآلهة. لكـن لأمومة حتحور جانب آخر فحين لجأ إليها "رع" لينتقم أو يؤدب البشـر قامت حتحور بمجـازر مريعة على الأرض صدمتـه وأخافتـه فارتـد عما عزم عليـه وليضع حـدا لذلك اضطر إلى أن يحتـال عليها. فحضر كما كبيرا من الجعة ولونها بلون أحمر من عصير الرمان. ظنت حتحور أنه دم وشربته كله بشراهة فسكرت وخارت قواهـا وعجزت عن المضي قدما في مذبحتها. (ترجمة بزة الباطني)

هستيا Hestia

تظهـر الآلهة هستيـا في قليل مـن الأساطير الأغريقيـة فهـي لم تجـل في كل مـكان وليس لها مغامـرات. في أنشـودة هومـر إلى هستيـا هناك



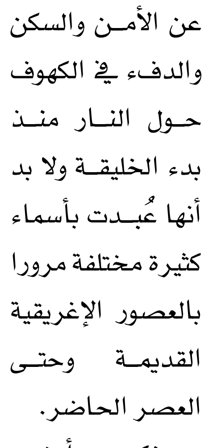
خمسة أسطر فقط تقول:

هستيا، يا من تقطنين بيت أبولو المقدس... الزيت يقطر من ذوائبك، تعالي، يا من لك عقل زيوس الحكيم، اقتربي وامنحي أغنيتي روعة جلالك.

في الأنشودة توجد هستيا في دلفي وهي مركز المواقد الهيلينية. تظهر هستيا في الرسوم والتماثيل على شكل امرأة محتشمة ترتدي ثيابا بسيطة يغطي رأسها خمار وتقف منتصبة بهيمنة.

هستيا هي إحدى الآلهات العظيمات من الجيل الأولمبي الأول جنبا إلى جنب مع ديميتر وهيرا. توصف بأنها البنت الأكبر وأيضا الأصغر من ثلاث بنات لريها Rhea و كرونوس Cronus وأخت لثلاثة أخوة زيوس، بوزيدون وهادس. تعتبر البنت الأصغر والأكبر حيث أنها أول من ابتلعها أبوها كرونوس وآخر من لفظهم. في الأصل هي واحدة من إثنتي عشر آلهة أولومبية لكنها تنازلت عن مقعدها للقادم الجديد ديونيسوس لتقوم بشؤون النار المقدسة على جبل أولومبيا. كل موقد عائلي هو معبدها. ولأن المواقد ثابتة لا تتحرك فإن هستيا لم تشارك الآلهة الأولمبية الأخرى في أي من مراحلها ومغامراتها وصراعاتها يعود ذلك إلى طبيعتها الإيجابية السلسلة التي لا تهوى المجابهة ويتجلى ذلك في تخليها عن مقعدها بين الآلهة الألومبية لتمنع الخلاف. ويتجلى التقدير لها بأن كل القرابين التي تقدم للآلهة كانت تبدأ وتنتهي بقربان صغير لها في الثقافة الإغريقية والرومانية ومن ذلك أتى القول: "هستيا أولا" وربما " أخيرا" ليثبت ذلك.

بوزيدون وأبولو من الجيل الأصغر رغبا في الزواج من هستيا لكن هستيا لم تستجب لهم بسبب امتعاضها وكراهيتها لأفعال وتصرفات أفروديت أو فينوس المشينة. أقسمت هستيا برأس أخيها زيوس أن تحافظ على عذريتها وأن تبقى كذلك مدى الحياة. فوهبها زيوس البيوت وغدت هستيا آلهة البيت والمواقد وقد تكون أقدم الآلهة على الإطلاق فهي الآلهة الأم للبشر الباحثين



عن الأمن والسكن والدفء في الكهوف حول النار منذ بدء الخليقة ولا بد أنها عُبدت بأسماء كثيرة مختلفة مرورا بالعصور الإغريقية القديمة وحتى العصر الحاضر.

ذكر أوفيد Ovidهستيا مرتين في حكايته عن بريابوسPriapus ومحاولته اغتصاب حورية نائمة. المرة الأولى ورد فيها إسم الحورية لوتيسLotis والمرة الثانية باسم فيستا وهو المرادف بالرومانية لهستيا الأغريقية. تقول الرواية أنه بعد أحد الأعياد والاحتفالات الكبرى حين سكرت الآلهة و غابت عن الوعي أو بعد أن نامت لمح بريابوس وهو إله الذكورة وله عضو هائل الحجم الجميلة فيستا أو لوتيس وهي نائمة فهاجت شهوته واقترب منها بهدوء وحين هم بلمسها نهق حمار يقف على مقربة فانتبهت الحورية من نومها ورأت بريابوس.هالها ما رأت فصرخت وفرت. أيقظ ذلك باقي الآلهة وحين عرفوا ما حدث أغرقوا في الضحك وصار بريابوس أضحوكة الجميع.



حتحور

بريابوس هو إبن أفروديت وديانوسس هذا التشوه الجسدي (العضو الذكري الكبير في حالة إنتصاب دائم) سببته له الآلهة هيرا Hera من شدة غيرتها من جمال أفروديت. تخلت أفروديت عن إبنها لخجلها من تشوهه فحضنته عائلة من الرعاة الذين قدروا خلقته واعتبروه حرزا محصنا ضد العين الحارة وحاميا للزرع ولهذا السبب بدأ الناس لاحقا في وضع تمثال مشابه في حدائقهم وعند مداخل بيوتهم. ورغم كون بريابوس إلها للفحولة إلا أنه ظل محروما من

المتـع الجسدية ومن الإنجاب فلم تسمح له امرأة بالاقتراب منها وبسبب ما حدث مع الآلهة هستيا أو الحوريـة لوتـس أو فيستـا فإن أحـب القرابين إلى بريابوس هـو الحمار من شـدة كراهيته له. أمـا بالنسبـة لهستيا التي أنقذهـا الحمار فيقام احتفال تتوج فيه الحمير بالورود.

لوتيس Lotis هي إبنـة نبتون Neptune إلـه المـاء والبحـار ويقـال أنها إبنـة بوزيـدون أونيروس. بعـد أن فـرت لوتيـس أو هستيـا أو فيستـا من بريابوس دعت الآلهـة أن تحميها منه فاستجابـت الآلهة لدعواتها وحولتهـا إلى سدرة Lote tree. درايـوب Dryope هـي حوريـة أخـرى اغتصبها أبولـو Apollo فأنجبت ابنها أمفيسيوس Amphissus.. كانت داريوب يوما قرب جدول ماء مع أختها أيولي Iole وهي تحمل طفلهـا على ذراعيها وكانت هناك سدرة مزهرة فاقتطفـت بعـض البراعـم لتصنع منهـا اكليلا فغطى يدها دم سال من ذلك الغصن. كانت تلك الشجرة هي الحورية لوتيس Lotis ذاتها فتألمت وثـارت ومن شـدة غضبها دعت عليهـا فتحولت درايوب Dryope إلى شجرة صفصاف سوداء.

(ترجمة بزة الباطني)

اسـم الحورية لوتيس Lotis أدى إلى اعتقاد كثيرين أنهـا تحولت إلى زهـرة اللوتس Lotus وهـو أمـر مستبعد ورغـم ذلك فالخلـط ما زال مستمرا.

الخلاصة

بعـد هذا الاستعراض لما أمكن التعرف عليه مـن تاريخ السدرة منـذ أقدم العصـور وارتباط الإنسـان الأزلي بهـا ربمـا يمكننـا أن نستنتج أن أساس هذا الارتبـاط هو الخـوف. الخوف مما يلاقيـه الإنسـان منـذ ولادتـه وحتـى مماته من صعـاب، الخوف على السلامـة والسلام، الخوف من الظواهـر والكـوارث الطبيعيـة، الخوف من الآتي ومن الموت و من المجهول الذي يتبعه. غريزة الخـوف تخلق الحاجـة إلى الشعـور بالأمن وإلى الإيمان بما هو ثابت شامـخ قـوي أمـين مهاب ومعطاء.



The Giustiniani Hestia in O. Seyffert, Dictionary of Classical Antiquities, 1894

عرفنا أن التبرك بالسـدرة واللجـوء إليها للاستشفاء أو تقـديم القرابين لها لاتقـاء الشرور لأنها ارتبطـت بالملائكـة والقديسـين أو الجـن أو العفاريت أوالشياطين أو لأنها تعود إلى زمن عبادة الأشجـار أو لمجـرد عطاء السدرة الوافر وفيئها الوارف وقيمة ثمارها الغذائية وقدرتها الفائقـة على التكاثر أو عمرها المديد أو لأنها ذكرت في الكتب السماوية.

قدست أشجار كثيرة وذكرت أشجار مختلفة في الكتـب الدينية السماوية وغـير السماوية لكن السدرة من بينها كالحياة ذاتها تنشأ أو توهب،لا نـدري، دون إرادة من مخلوق. السـدرة كالحياة تضـم كل المتناقضـات فعلـى أغصانهـا تنمـو الأوراق الناعمة والأشواك الحادة والثمار الحلوة والأخـرى الحامضة. السدرة تفيـد وتضر، تذكر وتنسي، تغري وتصد، تمنح وتمنع.

هي رمـز الأنوثـة والأمومـة الأسمـى، ورمز الحنـان والـدفء والأمـن والعفة الأمثـل، ورمز الثبـات والعطـاء والفـرح الأعلـى. هـي حتحور وهستيـا ولاكشمي ولوتيس وغيرهـن وكلهن معا. حاضرة حين يولد الناس ويعبرون من خلالها إلى الدنيـا وحاضرة حـين يموتون لتمسـك بأياديهم وتقـود أرواحهـم بطمأنينة إلى الملكـوت الأعلى. لكنهـا أمومـة وأنوثـة حازمـة صارمـة شعارهـا الاستقامة ولا تهوى العبث. هي الدقة والرقة التي تكدرها حماقة البشر فتتلاشى حزنا وألما أو تثور فتبطش بهم لتؤدبهم ولتعلمهم الشجاعة والصبر والقناعة والمحبة والعفاف.

صور المقال من الكاتبة

المصادر

- Jujube Village - Southern Chinese Folk Art Painting- by Cao Quan-Tang

- www.orientaloutpost.com/proddetail.php?prod=cqt-jujube-village

- Dhammapada Atthhakatha 254 (ترجمة بزة الباطني)The Jataka, Vol. V, tr. by H.T. Francis, [1905], at sacred-texts.com

- www.jathakakatha.org/english/index.php

- sdhammika.blogspot.com/201001//fasting.htm1

- www.squidoo.com/superfruits-facts

- india.blurtit.com/q308639.htm1

- A Snapshot of Koliwada Katia Savchuk dharavi.org- epic www.book-of-thoth.com/thebook/index.php/Vyas

- The Shabari Episode in Multiple Ramayanas Dining Out at Lake Pamp

Philip Lutgendorf, University of Iowa

www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/lutgendo

- *Myster. Egypt*., sec. 7, cap. ii. p. 151. -

www.infoplease.com/dictionary/brewers/lotus.htm1

- en.wikipedia.org/wiki/Iamblichus

- Herodotus (c.490-c.425 BCE),The Histories, c. 430 BCE, Book IV

-www.infoplease.com/dictionary/brewers/lotus

- www.neot-kedumim.org.il/_Uploads/dbsAttachedFiles/trail_a_eng

-st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-Dictionary

-www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails

-christianity.about.com/od/symbolspictures/ig/Christian-Symbols-Glossary/Crown-of-Thorns.htm

- www.boitearecettes.com/fruits_legumes/jujube

- Jessica Hammerman - Wednesday September8 2010 Special to the Jewish week. www.thejewishweek.com

- ar.wikipedia.org/wiki

- from all over the world by Traditions And CustomsMislavPopovic

- www.lifeinkorea.com/culture/festivals/festivals Danu. Korean festivals and holidays.OasisFruit

-www.newworldencyclopedia.org/entry/Jujube

-www.herongyang.com/chinese/festivals/chinese_new_year_spring_festiva1 The Hidden or Implied Meaning of Chinese Charm Symbols

- primaltrek.com/impliedmeaning.htm1

Vedic Index, I, p. 177

- www.thaiguidetothailand.com/magic-and-superstition/thai-ghost-phi-kraseu/

- en.wikipedia.org/wiki/Lotus_tree

- Behemoth and Leviathan, watercolour by William Blake from his Illustrations of the Book of Job
لوحة بالألوان المائية للشاعر وليم بليك-1757
1827
en.wikipedia.org/wiki/Behemoth

-Baithak:Exorcism in Peshawar(Pakistan) MUMTANZ ASIR Lok Virsa, Islamabad, Pakistan

- www.maan-ctr.org/magazine ناديا البطمة

- National Tree No.: 447

www.plantzafrica.com/plantwxyz/zizimucro

المصادر

- studyinthailand.org/study_abroad_thailand_university/Suntaree

-toptropicals.com/html/toptropicals/plant_wk/jujube.htm

- BRAHMA`S HAIR - ON THE MYTHOLOGY OF INDIAN PLANTS- Maneka Gandhi -Yasmin Singh

-www.arvindguptatoys.com/arvindgupta/manekatrees.

- blog.amin.org/tubas/200926/07/

الراوية حربية فقهاء من عين الحمة في الاغوار

-nayef.nawiseh.com/turath/jordan/wamathat-karak-

بوابة التراث الأردني- ومضات تراثية من الكرك1

-أبـو بكـر الصديق- الـدرس الخامس- فتح الشـام- الشيـخ/- ناصر بن محمد الأحمد

alahmad.com/node/780

-ghadheryia.ahlamontada.net/t168-topic

أشجار وعقائد في التراث.. شجرة السدر مثالاً - ستار جاسم ابراهيم-www.iraqlights.org

-www.ethnobiomed.com

-baghdadiaat.blogspot.com/2009

-www.chardhamtourpackage.com/chardhamyatra/badrinathdhamyatra

-www.chembur.com/ashtavinayak

-www.khayma.com/albayan/hawwah.htm

-The Giustiniani Hestia in O. Seyffert, Dictionary of Classical Antiquities, 1894

-www.khandro.net/nature_plants_lotus2.htm. LOTUS DIETIES

- JATAKA TALES -NY PUBLIC LIBRARYTHEBRANCHLIBRARIES- JATAKA TALES

-SELECTED AND EDITED WITH INTRODUCTION AND NOTES BY H. T. FRANCIS, M.A.,

SOMETIME FELLOW OF GONV1LLE AND CAIUS COLLEGE

HONORARY UNDER-LIBRARIAN, UNIVERSITY LIBRARY, CAMBRIDGE AND E.J.THOMAS,M.A.,EMMANUEL COLLEGE

-www.archive.org/stream/jatakatales00fran/jatakatales00fran_djvu.txt

-history.cultural-china.com/chinaWH/upload/upfiles/200923/12-/fragrant_concubine_xiang_fei

بغداديـات عزيـز الحجية- دنيـا عزيز جاسـم الحجية baghdadiaat.blogspot.com/2009

-www.khandro.net/nature_plants_lotus2.htm. LOTUS DIETIES

- The ethnobotany of Christ>s Thorn Jujube (Ziziphus spina-christi) in Israel

www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1277088/

-bijlmakers.com/agriculture/fruits-proverbs-and-quotes/

- العمامــة – مجلة ثقافية اجتماعية أدبية مصورة - تعنى بشئون الطائفة الدرزية.www.al-amama.com

- http://edu4nature.or

- http://ar.wikipedia.org/wiki كنار


أرشيف الثقافة الشعبية
تصوير : فوزية حمزة



الاحتفالات الشعبيّة .. في الجنوب الشّرقيّ التّونسيّ

الألعاب الشعبية التونسية،
مؤشرات التنمية الثقافية والاندماج الاجتماعي التربوي



الاحتفالات الشعبيّة.. في الجنوب الشّرقيّ التّونسيّ

http://oi43.tinypic.com/t9b67c.jpg

عبدالله جنّوف
كاتب من تونس

الاحتفالات الشــعبيّة زمنٌ يحلــو فيه طعم الحياة وتتزيّن الأرض وتتجدّد النفوس فيشعر الإنسان بحياته وهويّتــه وتاريخــه، ويُحيي عواطــفَ قرابتــه وأواصرَ اجتماعه، وينفــض ترابَ العادة عن رمــوزه وأوهامه، وتســتيقظ في رقصه وغنائــه دفائنُ لاشــعوره، ويرقّ حجاب الغيب فيرى بشــائرَ أيّامه وأشباحَ آفاتِ وجوده. وللناس في الجنوب الشــرقيّ التونسيّ احتفالات بعضها موسمــيٌّ يقع في أيّام معيّنة مــن كلّ عام، وبعضها آنيٌّ ينعقد كلّما دعت إليه حاجةٌ أو اشتاقت إليه نفسٌ، وكلّها قــديمٌ، قد احتفل به الناس في البــوادي، ثمّ أحيوه في الأرياف والقرى والمدن وإن تغيّرت هيئات الاحتفال.

وسنهتمّ في هذا المقال بستّة احتفالات: ليلة القدر، والمولد النبويّ، والعيدين، والختان والزواج. فنصف في قسمه الأوّل كيف كانت تُقام في بوادي بنقردان منذ أربعينات القرن الماضي، وكيف تغيّرت هيئات الاحتفال لمّا استقرّ الناس في القرى وأقاموا في المدينة وتطوّر الاجتماع. ونبيّن في القسم الثاني دلالات الاحتفالات في جزأين: أوّلهما للاحتفالات الدينيّة وهي ليلة القدر والمولد النبويّ والعيدان؛ والثاني للختان والزواج، وقد جمعنا بينهما لاشتراكهما في دلالة الاحتفال بالجنس.

1 - وصف الاحتفالات:

• **الاحتفال بليلة سبع وعشرين من رمضان:** هي ليلة القدر، والناس يعرفون هذا الاسم ولكن يغلب على استعمالهم عبارة "لِيلِةْ سَبْعَ وعشْرِينْ". وكان الرجال يجتمعون في بيت (الخيمة أو الكوخ) والنساء في بيت، وتحمل كلّ امرأة عشاء، نصيبا إلى الرجال ونصيبا إلى النساء. وطعامهم في تلك الليلة الكسكسي. ويسمر الرجال بعد الفراغ من الأكل، ويشربون الشاي، ويَروُون القصص والأساطير ويتحدّثون في ما يتّصل بحياتهم اليوميّة. فإن كان في «النَّزْلَه»[1] «مدِّبْ» (مؤدِّب) لم يخل مجلسهم من وعظ وإرشاد وتذكير. وأمّا النساء فلا يطلن الجلوس ولا يشربن الشاي على شدّة حبّهنّ له، وربّما أخفينه عن أزواجهنّ وشربن، ثمّ يعدن إلى بيوتهنّ فالصِّبْية ينامون باكرا، ولهنّ أعمال تنتظرهنّ: تنظيف الأواني -وكانت قليلة، وطحن الشعير إن لم يكن في البيت دقيق، والاستيقاظ لإعداد السحور.

• **الاحتفال بالمولد النبويّ:** يسمّيه الناس "الميلُودْ"، وصفَة الاحتفال به أن يُشترى اللحم قبله بيوم، أو تُذبح شاة وتُقسم بين الناس. وفي الليل يتعشّى الناس، ويعود النساء إلى بيوتهنّ، ويَسْمُر الرجال كما وصفتُ في الاحتفال بليلة القدر.

• **الاحتفال بالعيد:** تُكنس ساحة البيت صباح يوم العيد، وإذا كان في الحيّ مؤدّب اجتمع الرجال في "مَنْدْرَه" (بيدر) أو مكان مستو نظيف، فيصلّون صلاة العيد، ثمّ يقف "المِدِّبْ" (المؤدّب) على صخرة أو نحوها، ويتحدّث في خطبة عيد الفطر عن المغفرة للصائم وفضل الزكاة؛ ويروي قصّة إسماعيل ويذكّر بأحكام الأضحية في عيد الأضحى. ويحثّ على إصلاح ذات البين في كلّ حال. ثمّ يهنِّئ بعضهم بعضا. ويعود كلّ رجل إلى بيته، فيهنّئ أسرته ويذبح أضحيته (في عيد الأضحى)، ويتزاور أهل "النَّزْلَه" بعد ذلك. ثم يجتمعون للغداء، فالرجال في بيت أسنّهم والنساء في بيت أسنهنّ. ويمكث الرجال بعد الغداء يتحدّثون، وترجع كلّ امرأة إلى بيتها كما في الاحتفال بليلة القدر. فإن لم يكن في الحيّ مؤدّب تزاور الناس، ثمّ يعود كلّ رجل إلى بيته فيذبح أضحيته (في عيد الأضحى)، ويجتمعون للغداء كما تقدّم، ولا صلاة.

ومتى بدأ الرجال الخروج للصلاة جعلت كلّ فتاة تمشط شعرها وتقول: "اجْرِي يَا رَاسِي وزِيدْ زَيْ مَا جرتْ صَلاَّيتْ نهَارْ العِيدْ".

وكان طعامهم في العيد الكسكسيّ -وقد أصبح اليوم أكلة مشهورة- أو "العيشْ بالمَعْقُودْ"، و"العيشْ" هو دقيق الشعير يُذرّ قليلا قليلا في ماء وملح على النار، ويُحرّك بجريدة من غير خُوص تسمّى "المَغْرفْ" حتّى ينضج ويصبح كعجين الخبز، ثمّ يوضع في إناء ويعالج بالأصابع حتّى يصبح أملس مستديرا.

و"المَعْقُودْ" هو "الشريحْ" (التين المشرَّح المجفّف) أو التمر يُطبخ جيّدا ثمّ يصفّى بخرقة، ويُضاف إلى مقدار من الزيت، والفلفل مسحوقا أو مدقوقا، ومدقوق "الكرْوِيَّه والكُسْبُرْ" (الكَرَوْيَا والكُسْبُرة)، والطماطم المشرّح المجفّف، والماء والملح، ويُطبخ حتّى ينضج، فإذا نضج صبّوه على "العيشْ" وأكلوا[2].

• **الاحتفال بالختان:** كان الغالب في عرف الناس أن يُختن الصبيّ في أعوامه الخمس الأُوَل، وربّما تأخّر ختانه إلى العاشرة. وكان رأس الصبيّ قبل الختان يُحلق صدغاه وقفاه، ولا يُحلق الشعر الذي فوق أمّ رأسه بل يُخفّف ويسمّى «بَرْدْعَه»، ويترك له في مؤخّر هامته (فوق القَمَحْدُوَة) قضيب



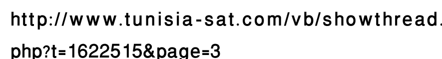

الصورة 1 : خُص

من الشعر يتدلّى خلفه ويسمَّى «قُطَّايَه». فإذا دنا ختانه اشترى له أبوه قميصا أبيض وطربوشا أحمر «كَبُّوسْ» (الصورة2) فتُزيِّنه الأمّ بالوَدَع، وتظفر يومَ ختانه «تمِيمَه» (الصورة3) و«قُطَّايَه» من الصوف المصبوغ في «قُطَّايَةْ» رأسه، ثمّ صار النساء يضفرن «التمِيمَه» و«قُطَّايَةْ» الصوف (الصورة 4) في خيط الطربوش، ويسمّونه «نُوَّارَة المَغْزُولْ»[3]. فإنْ لم يكن للطربوش خيط شُدَّتَا في مكانه منه. وتُنْظم سبع بصَل[4] وثلاثة قرون فلفل أحمر في خيط وتعلّق في البيت، فإذا شُفي الصبيّ انتزعوها، فإن وجدوها عَفِنَة ألقوها، وإن بقيت صالحة أكلوها. ويُنقب سقف الخصّ في وسطه، وتؤخذ جريدة خضراء (غصن نخلة بخُوصِه) (الصورة 5) فتُنصَب فيه: يشدّ أصلها بالحبال وتظلّ منصوبة يراها الناس حتّى تيبس، فإذا يبست ألقوها. وتجتمع نساء «النَّزْلَه» ليلة «الطهَارْ» (الختان)، فتخضب إحداهنّ -من غير تعيين- يدي الصبيّ وقدميه بالحنّاء، ويغنّين، فإن رفعن أصواتهنّ بالغناء سمّي الاحتفال «طهَارْ بالْعَالِيَه»، وإن غنّين بصوت خفيض يسمعه أهل البيت وجيرانهم الأدنون سمّي «طهَارْ بالسَّاكْتَه». وليس للختان غناء خاصّ، بل يُغنَّى فيه ما يجري على ألسنة الناس كالغزل ومدح الرجال ووصف الخيل والإبل.

وفي صباح يوم الختان يذبح وليّ الصبيّ شاة، وربّما اشتركت أسرتان أو أسر في شاتين أو أكثر، وتجتمع النساء لإعداد الغداء وهو الكسكسيّ. وتطهّر الأم صبيّها بغُسل، وتُلبسه القميص الأبيض وطربوشه، ويُؤتَى بجفنة من الخشب تسمّى "قَصْعة العُودْ"[5]، فتوضع في البيت مقلوبة، ويغربل عليها الرجال التراب بالغربال ليكون ناعما. فإذا ارتفع النهار جاء الخاتن، وهو من عائلة عرفت بهذه الصناعة يتوارثونها أبا عن جدّ ولا سيّما عائلة من السود[6]، فيُجلَسُ الصبيُّ على الجفنة، ويغطّى نصفه الأسفل بلحاف أبيض، ويستقبله الخاتن، فيدخل تحت الغطاء، ويختنه لا يطّلع عليه أحد من الذين يُوثِقُون الصبيّ.

وإذا شرع الخاتن في عمله وقفت أمّ الطفل في قصعة فيها الماء الذي طهّرته به، وأمسكت في يدها جَلَماً، وصنعت كفعل من يقصّ شيئا وبكت أو تباكت، والنساء يغنّين: "اللّه وَحَدْ الحُوتْ الحُوتْ، واللِّي خذى بالعِينْ ايمُوتْ؛ اللّه وَحَدْ الدَّادْ الدَّادْ، والمِلْحْ في عِين الحَسَّادْ؛ يَا مطَهِّرْ طَهِّرْ واخْفِي ايدِيكْ، لاَ تُوجعْ الغَالي وَلاَ نَغْضبْ عليكْ؛ يَا مطَهِّرْ طَهِّرْ صَحَّه لِيدِيكْ، لاَ تُوجعْ ولِيدِي وَلاَ نَغْضبْ عليكْ"[7]. فإذا فرغ الخاتن من ختانه ومداواته -وهو سريع جدّا- ارتفعت الزغاريد، ونُقل الصبيّ إلى فراش أُعدّ له قرب الجفنة، وأُعطيَ قطعة من اللحم المطبوخ في الغداء ليرمي بها الخاتن، يُدعى إلى ذلك لتسكينه، فكأنّه اقتصّ من خاتنه. ويوضع





الصورة 2: كَبُوسْ (شَاشِيَة، طربوش)

طربوشه عند فراشه مقلوبا، فيلقي فيه الناس "النحِيلَه"[8]، وهي قدر من المال غير محدّد، ثمّ يجتمعون على الغداء[9].

• **الزواج:** يبدأ الإعداد للاحتفال قبل الزفاف بأسبوع أو نحوه، فيوزّع أهل العرس ما يحتاجون إلى رحيه من الشعير والقمح على قَرَائِبِهِمْ ونساءِ "النَّزْلَه"، ثم يطوف رجل منهم فيجمع أكياس الدقيق[10].

ثمّ يطوف قبل العرس بيوم أو يومين على "النَّزْلَه" رجل أو امرأة لدعوة الناس إلى العرس. واشتهرت في السبعينات والثمانينات ظاهرة "الحَضَّارَة"، فكانت تخرج من بيت أصحاب العرس قبل الاحتفال بيوم فتيات "الحُومَه" ترافقهنّ شابّات من المتزوّجات، وهنّ جميعا في أفخر ثيابهنّ وزينتهنّ، ويُسمَّيْنَ "الحَضَّارَة"، فيطفن على البيوت بيتا بيتا، ويدعون الناس إلى العرس. ولمّا كثر الناس وتوسّعوا في العمران وانتشر التعليم جمع الناس بين "الحَضَّارَة" و"اللِّيسْتَه"، فتُكتب قوائم فيها أسماء الرجال الذين لا ينبغي إغفالهم في الدعوة إلى الوليمة من كلّ "حُومَه"، وهم الجدّ وأبو الأسرة وكبار أبنائه، ويسمُّون القائمة "لِيسْتَه"[11]، وتُقَدّم "اللِّيسْتَه" إلى أحد بيوت "الحُومَه" ثمّ تنتقل من بيت إلى بيت. وأمّا "الحَضَّارَة" فللإعلام بالعرس ودعوة النساء والأطفال.

ثمّ استعمل الناس الدرّاجات الناريّة والسيّارات، فكان يطوف فِتَيِّةٌ على درّاجات ناريّة، أو رجلٌ وامرأتان أو ثلاث في سيّارة "لِلتّحْضِيرْ" (الإعلام الشفويّ) أو لتوزيع الدعوات المكتوبة، ثمّ أصبحوا يوزّعونها في مراكز العمل ويطوفون بها على البيوت.

وكان العريس يختفي عند أقاربه أو عند الجيران قبل بداية الاحتفال بعشرة أيّام أو نحوها، وعادة ما تُرسل إليه أمّه بالطعام، ويكون في هذه الأيام مخدوما مبجّلا، ويسمّى في أيّام عرسه "السلطان". وقد انتهى هذا التقليد منذ زمن، وإن تجنّب عِرْسَانٌ مخالطة آبائهم في أيّام العرس.

وكان الاحتفال يدوم ثلاثة أيّام يكثر فيها إطلاق النار من بنادق الصيد. وتغنّي النساء في صباح اليوم الأوّل ويعددن الطعام لأهل العرس، وفي المساء يُحمل المتاع الذي أعدّه العريس –وهو قليل– من بيت أسرته إلى بيت أسرة الزوجة، ويسمَّى هذا اليوم "نْهَار الكِسْوَه"؛ وفي الليل يذهب النساء والأطفال إلى العرس، فتغنّي النساء ويلعب الأطفال. وكان الغناء يسمّى "الصُّوتْ"، وهو غناء جماعيّ بمدّ الصوت لا يصاحبه عزف ولا ضرب.

وفي صباح اليوم الثاني يذبح أهل العريس من الماشية ما يكفي لإطعام الناس، ثمّ يقطّع اللحم، ويطبخ الكسكسيّ في المساء. فإذا صلّى الناس المغرب جلسوا في حلقات أربعة أربعة، ويتولّى





الصورة 3 : تميمَه، وهي سلك من خَرَز مختلف ألوانُه.

جماعة من الأقارب والأصحاب توزيع الكسكسي، وتسمَّى هذه الليلة ليلة "العشى" (العَشاء)[12].

وأمّا أهل الفتاة فلم يكونوا يولمون، ثمّ صار الناس يولمون في زواج الابن وزواج البنت، إلاّ أنّ وليمة الابن أكبر.

وفي هذه الليلة يساعد الناس أسرة الزوجين بالمال، يقدّمونه إلى الأب أو الأخ أو من يتولّى جمعه من الأسرة. ويتبرّع كلّ إنسان بما يستطيع، وكثيرا ما "يُرجع" كلّ واحد إلى صاحب العرس ما كان دفعه إليه في عرس ابنه أو بنته. ثمّ يَرجع أكثر الرجال إلى بيوتهم، ويبقى بعضهم للسمر. وأمّا النساء فيبقين للغناء والسمر. فإن كان العرس "بِالعبِيدْ"، غنّى "العبِيدْ" -وهم مُغَنُّون من السود- واستمع الناس ودفعوا إليهم المال. وكانوا يغنّون ويضربون الطبل والفتيات "تْنُخّ"، يجثون على ركبهنّ وشعورُهنّ مرسلة والعروس معهنّ، ويحرّكن رؤوسهنّ يمينا وشمالا.

وقد اندثر تقليد "النَّخَّانْ" منذ زمن، وانقرض "العِرْسْ بالعبيدْ"، وأصبح الغناء والرقص على دقّات "الدَّرْبُوكَه" خاصّا بالنساء في مكان خاصّ بهنّ من البيت[13].

وفي هذه الليلة، يذهب العريسُ -ومعه "العَرَّاسَه" أي أصدقاؤه الذين يهتمّون به في أيّام عرسه- إلى بيت العروس، فتُخْرِج يدها من خرق في بيتها وفيها سبع قطع صغار من "الحِنَّه" (الحنّاء المسحوقة المعجونة بالماء)، فيلتقطها العريس بإبرة يأتي بها معه قطعة قطعةً، ثمّ يعود وأصدقاءه إلى بيته، ولذلك تسّمى هذه الليلة "بليلة الحنّه".

وأمّا في بيت العروس، فتعدّ النساء "السّخَابْ" في صباح اليوم الثاني، وهو مسحوق "المَحْلِبْ" يعجن بماء السواك، ثمّ يُجْعل قطعا صغيرةً مختلفةً صُوَرها، ويُنْظم في خيط، وقد يزيّن بالخرز، ثمّ يوزّع على النساء، فتعلّقه المرأة في جيدها كالقلادة (الصورة 7).

وفي مساء اليوم الثالث يخرج موكب من بيت العريس إلى بيت العروس، فتزفّ إلى بيت زوجها في هودج يسمّيه الناس "الجِّحْفَه" (الصورة8)، وتأخذ معها المتاع الذي أعدّته وما حمله إليها زوجها "نهار الكِسْوَه". وفي الليل تكون "الدُّخْلَه". فيأتي العريس من مكان قريب من خيمة عروسه يتقدّم "العرّاسه" يُنشدون "البردة"، وتوقد نار ملتهبة قرب الخيمة، وتجتمع النساء عند باب الخيمة وفي يد إحداهنّ مِجْمَرة، ويجتمع بعض الرجال غير بعيد، ويختفي والدا العريس في الناس ليريا ابنهما من حيث لا يراهما، فإذا دنا "العرّاسه" من الخيمة و"السلطان" يتقدّمهم عمد صاحب البندقيّة إلى النار الملتهبة فأطلق فيها النار، فيتطاير الشرر كالشهب، ويتقدم "السلطان"، فإذا



الصورة 4 : قُطّايَه، وهي خيوط من الصوف المصبوغ، وقد تُزيَّن بخِرَق ملوّنة، وفي آخرها صُرَرٌ صغيرة من الطِّيب.

بلغ باب الخيمة وهمّ بالدخول أخذ أحد الرجال أو إحدى النساء (من غير تعيين) "جِدِّيوَه" (قلّةً) ملئت ماء (الصورة 9)، ويضربها آخر بعصا فيتناثر ماؤها ويقول الرجل الذي يضربها لأَمَانْ لأَمَانْ، أي الأمانَ الأمانَ، مرّتين أو ثلاثا. ويدخل العريس الخيمة.

وينتظره الناس، فإذا خرج أطلق صاحب البندقيّة ثلاث طلقات، ويهنّئه الرجال ويهنّئ النساء المرأة، ثم يعود من رافقها من أسرتها إلى بيوتهم، ويتفرّق الناس، وتمكث العروس في بيت زوجها، فإذا مضى عليها سبعة أيّام زارت أباها، فتقبّل رأسه، ويقال يومئذ إنّها جاءت راضية[14].

2 - الدّلالات

2-1 - الاحتفال بليلة القدر والعيدين والمولد النبويّ

الزمن في الاحتفال بليلة القدر والمولد والعيدين زمن مقدّس مختلف عن سائر الأيّام. ويعبّر الناس عن قداسته واختلافه بكلمتين هما: «عوَاشِيرْ» و«مُوسِمْ». فـ«المُوسِمْ» تسمية تُطلق على ليلة الاحتفال خاصّةً، فيقال «اللِّيلَهْ مُوسِمْ»، وتقترن في أذهان الناس بشراء اللحم، فقد كان أكل اللحم نادرا جدّا. ولم يكن للناس طعام خاصّ بالمولد وليلة القدر والعيدين[15]، فإذا جاء «الموسم» اختلف الطعام عن طعام سائر الليالي، واجتمع أهل الحيّ في بيت واحد فأكلوا جميعا.

وأمّا «العوَاشِيرْ» فهي ثلاثة أيّام في كلّ «مُوسِمْ»: يوم الاحتفال وسابقه وغَده. والتسمية تعني أنّ هذه الأيّام لها حُرمة ليست لسائر الأيام، أي مقدّسة. والظاهر أنّها جمع لـ«عَاشُورَا»، فقد كان الاحتفال بـ«عَاشُورَا» أكبر احتفال وأهمّه في الجنوب الشرقيّ التونسيّ[16]، فاشتقّ الناس من اسمه تسمية لكلّ مواسمهم الدينيّة. وكان الناس يغيّرون سلوكهم في «العوَاشِيرْ»، فيرفق الأب بأطفاله، ويكفّ يده عمّن كان يؤدّبه منهم بالضرب، ولا يقسو على زوجته، ويكظم غيظه؛ وتكفّ الأمّ يدها ولسانها فلا تدعو بالشرّ، وكان الدعاء بالشرّ كثيرا في كلام النساء؛ ويجتنب الناس الخصام، ويصلحون ذات بينهم، فإذا تعسّر الإصلاح بين الخصمين كُتمت الخصومة حتّى تنقضي العواشير؛ ويتزاور الأقارب والجيران في العيدين؛ وإذا وُلد غُلام في شهر المولد فربّما سُمّي «الميلودْ».

تشترك هذه الاحتفالات في اجتماع أهل الحيّ في بيت أسنّهم للأكل والسمر. واجتماعهم عنده اعترافٌ بسلطة السنّ والتجربة وتجديدٌ للطاعة الرمزيّة وحرصٌ على وحدة الجماعة. ولقد كانت طاعةُ الأكبرِ في المجتمع البدويّ تكرارا لنمط واحد في التنظيم الاجتماعيّ يأخذه الأبناء عن الآباء



الصورة 5 : جريدة.

الصورة 6 : مِزْوِدْ. http://www.tunisia-sat.com/vb/showthread.php?t=220615

بالتسليم، فكان الاجتماعُ راكدا والأخطاءُ متوارثةً والظلمُ الاجتماعيّ مبرَّرا بتجربة الأجداد. إلاّ أنّ سلطة السنّ حفظت على المجتمع البدويّ وحدته ومكّنته من الاستمرار. فتبجيلُ الكبير (في القبيلة والحيّ والأسرة) وتقديمُه واستشارتُه والاجتماعُ في بيته وتحكيمُه في الخصومة أعمال كانت تجدّد القيم الاجتماعيّة، فيجد الفرد أثرها في نفسه ويدركه في علاقاته بقبيلته وأهل حيّه، ويشعر بانتمائه إلى الجماعة، ويرى موقعه فيها.

وربّما اختصم ناس من الحيّ في امرأة أو أرض أو كلأ، وشجّ بعضهم بعضا بالهَرَاوَى، إلاّ أنّ الخصومة كانت علامة على شعورهم بأنّهم أحياء وأنّ لهم ما يتنافسون فيه ويسفكون فيه دماءهم ويقطعون أرحامهم وإن ساعة من نهار، فإذا ذهب الغضب وسكنت النفوس وسعى في الإصلاح أهل «السنّ والعقل» بكى المختصمون وتعانقوا ونُسيت الخصومة كأنّها لم تكن، وكثيرا ما يجتمع الناسُ بعدها على الطعام يعدّه أحد المختصمين أو شيخ في الحيّ، فيجدّدون العقد الاجتماعيّ بينهم ويُحَيُّون قيم الصفح والحلم والمسامحة وأواصر القرابة والجوار، وينقلب الخصام والتنافر ألفةً ويصبح سببا لتجديد حياة يغلب عليها الركود القاتل. فلذلك لم تؤدّ الخصومة العارضة إلى انحلال المجتمع البدويّ في الجنوب الشرقيّ التونسيّ، بل كانت تعبيرا «بدويّا»عن حياته، وكان الاحتفال من أهمّ ساعات تجديد تماسكه، وكانت «سلطة الكبير» أحد محاور الانتظام الاجتماعيّ فيه، ورموزُها «كبيرُ العَرْشْ» (القبيلة) في قبيلته، و«كبيرُ النَّزْلَه» في حيّه، والأب في أسرته، ويليه في المنزلة أكبر أبنائه.

ويساهم الاحتفال أيضا في تجديد الزمن وتجديد الشعور به[17]، فيقطع الزمنَ العاديَّ الراكد الساكن وينشئ زمنا مختلفا ويبعث الشعور الدينيّ. فالاحتفال يسبقه الاستعداد له بشراء اللحم وإعداد الطعام والتزيّن ولبس الجديد إن وُجد، والاستعداد يعني أنّ في الحياة شيئا مهمّا تستعدّ له النفس وتتعلّق به. وإحياء السابع والعشرين من رمضان احتفالٌ بليلة القدر، والعيدُ احتفال إسلاميّ وسنّة نبويّة، والمولدُ إحياء لذكرى ميلاد الرسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم. وكان مؤدّب «النَّزْلَه» يتحدّث في تلك الاحتفالات، فيشرح معنى ليلة القدر ويبيّن فضل رمضان ويعظ، ويصغي إليه الناس، فهو يقرأ ويكتب ويطالع كتب الفقه ويعلّم الصِّبْيَةَ القراءة والكتابة ويحفّظهم القرآنَ، وله



الصورة 7 : سخَابْ

في كتبه مثال يقيس عليه ما يقع في مجتمعه، فيقرأ ويفهم ويفسّر ويؤوّل من تلقاء نفسه ولا رقيب عليه. وأمّا الناسُ فأمّيّون، وليس لهم إلاّ ما استفادوه من تجربتهم وورثوه عن آبائهم وحصّلوه من المؤدّب بالسماع. وكانوا يعترفون بفضله فيقولون «فلاَنْ يقْـرَا ويكْتـبْ» و«يعْـرفْ كلاَمْ رَبِّـي»، ويعبّرون عن سعة علمه بقولهم إنّه «بحَرْ»، ويعترفون بفضل من يلازمه ويأخذ عنه ويقولون «فلاَنْ مسْتمِعْ» أي سمع من المؤدّب «علما كثيرا».

هذا الشعور الدينيّ المتجدّد بالاحتفال والوعظ كانت تخالطه أمانيّ النفس وأشواقها، فكانت الفتاة تمشط شعرها في صباح يوم العيد وتقول: «اجْرِي يَا رَاسِي وزِيدْ زَيْ مَا جرتْ صَلاَّيتْ نهَارْ العيدْ»، أي: «طُلْ يا شعري واسْترسِلْ وعجّلْ كما عجّلَ المصلّون إلى صلاة العيد». ويُفهم من هذا «الدعاء» أنّ صلاة العيد كانت شيئا مألوفا عند الناس، إمّا بأدائها في البيادر متى كان مع الناس مؤدّب؛ وإمّا بالذهاب إلى الجوامع في بنقردان أو جرجيس أو مدنين، وهذا لا يتّفق دائما. وكان طول الشعر من مقاييس جمال المرأة، فكأنّ في استحثاثه ليطول احتفالا بجمال الجسد وانتظارا لزوج متصوَّر تُمنَّى به النفس منذ الصغر. واختُصِر التعبير عن الجنس في مخاطبة الشعر مصانعةً للمجتمع الذي يتشدّد في منع الحديث عن مفاتن الجسد وإن صوّر شعراؤه جمال المرأة تصويرا لا تورية فيه ولا عفّة. وجاء الكلام في هيئة الدعاء ليتوهّم السامع أنّ الفتاة تدعو ربّها في يوم احتفال دينيّ يعتقد الناس أنّه موعد إجابة، والمُنَاجَى في الحقيقة الرجلُ، فهو يعرف أنّ هذا الدعاء يُتلى في العيدين فيمنّي نفسه بزوجة يعبث بشَعرها الطويل، ويتغنّى به في شعره.

ومن أمانيّ النفس وأشواقها أيضا قرعُ باب المستقبل واطّلاعُ الغيب، وقد شرحتُ هذا الأمر في تأويل الاحتفال بعاشوراء[18]، وتكشفه في الاحتفال بعيد الأضحى قراءة عظم لوح الكتف، فكان الناس يذبحون الأضحية، ويطبخون الكتف اليمنى في الليل، ولا يصيبون منها شيئا، ويحفظونها في دقيق السويق، فإذا أصبحوا في ثاني أيّام العيد أفطروا عليها، ولا يكسرون عظمها، ثمّ يأخذه الجدّ أو الأب فينظر فيه، ويقرأ ما كتب فيه من خبر السنة الجديدة، فإذا رأوا سوادا مستطيلا قالوا: هذا قبر، وسيموت أحد أفراد الأسرة؛ وإذا وجدوا فيه أثرا مستديرا قالوا: هذا بيدر، وسيكون عامنا هذا عام خصب؛ وإذا كان العظم الناتئ على صفحة اللوح أَحْرَشَ كأنّه مُحَزَّز قالوا: هذا منجل، وعامنا



http://www.lakii.com/vb/a-60424930-2008//index2.html

الصورة 8 : جِحْفَه (من جربة)، وأمّا "الجحفه" في البادية والأرياف المدروسة في المقال فكانت أقلّ تزيينا من هذه.

هذا عام زرع وحصاد؛ وإذا كان أملس قالوا: عامنا هـذا «عَجْرُودْ» أي إنّ الـزرع فيه سيكون رديئا. ثمّ يعلّـق العظم في أعلى «رِكِيزْةِ الخُصّ»[19] إلى عيد الأضحى من قابل، وهكذا في كلّ سنة.

تعليـق العظـم في الخصّ استعجـالٌ لإشراق بشـارة وتوطـينٌ للنفـس علـى استقبـال البأساء والضـرّاء، وتأويـلُ خطوطـه نقرٌ لأبـواب القضاء وتحديـقٌ في سُجُفِ الغيب وإلهـاءٌ للنفس العاجزة دون قهـر الغيب وسطـوة الدهـر، فالمستقبل عند البـدويّ الأميّ غيب مكنون، وليس له في معارفه ما يمكّنه من توقّع حوادث الزمان والاستعداد لنوائبه، وما يساعده على تطوير فلاحته وتكثير إنتاجه، وما يدفـع به الأمراض المزمنـة والأوبئة الفتّاكة، فكان يقلّـب عظم كتف الأضحية يبحـث فيه عن أشباح آفـات حياته ووجـوده، ويتخيّـل بشائر غـده، فإن وافقت وقائعُ التاريخ تأويلاتـه اطمأنّ إلى ما يسرّ وتوهّـم أنّه عالم بما يسوء مستعدّ لـه، وإن كذّبتها فـرّ إلى القضاء والقدر وقد حاك في صدره اعتقادُ اطّلاعِ الغيب في لوح الغيب المعلّق في الخصّ.

ولم أجد في صفة الاحتفال بالمولد النبويّ شيئا يميّـزه، فلم يكن للناس طعام خاصّ فيه ولا دعاء، إلاّ أنّ منهـم مـن كان يسمّـي وليده في ربيـع الأوّل «مِيلُـودْ» أي باسم الشهر في تقويم النـاس[20]. وفي التسمية تيمّن بمولد الرسول صلّى الله عليه وسلّم كما في التسمية بمحمّد، فقد كانوا يتبرّكون بأسماء ويعظّمونهـا، فـإذا سبّـوا صاحبها قالـوا: «حاشا اسْمَاكْ» أي «حاشا اسمَك»[21].

وأرى أنّ في هـذه التسميـة محاولـة للسيطرة على الزمن في مجتمع أمِّيٍّ لا تدوين فيه. نعم، كان الناس يستعملون التقويم القمريّ الشعبيّ، وتقويما آخـر يسمّونه «حسَـابْ غِيلانْ»، وهـو تقويم دقيق يعتمـد على حركة النجوم. وقـال لي أحد الشيوخ: «كان الناس يقولون: إنّ «غِيلان» وضع حسابا دقيقا ضبط فيه أيّام كلّ فصـل. وأراد عارفون بالتقويم اختبـاره، فـزاروه في يـوم خـروج الشتـاء ودخول الربيـع، وجلسوا وقد خرج يحتلب ناقـة. ولمّا دخل تظاهروا بالملل وقالوا: أبطأت. فقال: «سرِيعْ متِيعْ، مشِيتْ في الشّتاء

جِيتْ في الرّبِيعْ»[22]، وشرَح كلامه بأنّه لمّا همّ باحتلاب الناقة استدارت واستقبلت المشرق، وهو سلوك غريزيّ في الإبل في الربيع. فأقرّوا بأنّه أعلم الناس بحساب الزمن»[23].

و«حسَـابْ غِيـلاَنْ» تقـويم دقيق يضبـط أيّام الفصـول وخصائصهـا، ويحـفـظ نتائـج تجربة

الإنسان البــدويّ في أعماله وخصائص بيئته[24]، ولكـنّ الناس لم يستعملـوه للتأريخ لخفاء علاماته وعدم أهميّتها في حياتهم، فلم يقولوا مثلا إنّ فلانا ولــد لمّا طلعت الثريّــا أو ظهر الميزان، بـل اختاروا علامات مــن بيئتهم وتاريخهم فأرّخــوا بها، وهي صنفان:

- **الصنـف الأوّل** فيــه الاحتفــالاتُ (ليلة القدر والعيــدان والمولــد النبــويّ وعاشــوراء)، والأشهرُ المقدّسةُ («الميلُــودْ» (ربيــع الأوّل) ورجب وشعبان ورمضــان)، وفصــولُ السنــة، وأيّــامٌ معيّنــة من الفصول (قِرّة العَنْزْ)، والأعمالُ الزراعيّة الكبرى (الحرث، و«الزَّرْعْ» أي الحصــاد والدِّرَاس، وجني الزيتون).

- **والصنـف الثاني** فيــه الأحداث الكبار في بيئة الإنسان البــدويّ ووطنه وتاريخ أمّتــه، ومنها: عَامْ الغَبَّــارِي (مجاعــة)، وعــامْ الرّيحْ لَصْفــرْ (يقول الناس إنّه هبّت فيه ريح أثارت غبارا أصفر)، وعامْ الجدْرِي (قتل فيه وباء الجدريّ خلقا كثيرا)، وعامْ التِّلّجْ (تساقطت فيه الثلوج وهي ظاهرة نادرة جدّا في الجنوب الشرقيّ التونسيّ)، وعامْ طِيحة الزِّكْرَهْ (الزِّكْــرَه قرية فيها آبــار كان يشرب منها النــاس، ففجّرها الفرنسيّون في الحرب العالميّة الثانية لقطع الماء عن الألمان فطُمرت ثــمّ أحْيَوْها وأصلحوها)، وعامْ الفَلَسْطِين (1948).

وكان النّاســ يؤرّخون بهــذه الأحداث فيقولون مثلا: «فــلاَنْ ولِدْ «عَام التِّلّــجْ» أو «عَامْ الفَلَسْطِينْ» أو «في عقَــابْ الصِّيفْ» أي في آخر فصل الصيف، و«رحَلْنَا بَعْد الــزَّرْعْ»، «وروّحْ فــلاَنْ في عاشورا» أي رجع إلى بيته في شهر «عاشُورَا» (محرّم)، و«مَاتْ في الكَرْمُوسْ» أي في وقــت نضج التــين، وهكذا... فيتّخذون الفصول والأشهر والأحداث والاحتفالات علامــات يهتدون بهــا في تقسيم زمــن راكد ثقيل يشبه بعضه بعضا، وينصبونها في ثنايا عمر خامل ساكــن تتكرّر فيــه الأيّام والليــالي، وينشّطون بها ذاكــرة لا تعرف رسمــا ولا قلما. وقــد أطلقوا على أولادهم أســماء شهورهم المقدّسة تيمّنا فسمّوهم «رُمْضَانْ» و«رُمْضَانَه» و«رجَبْ» و«الميلُودْ»، واشتقّوا



الصورة 9: جدِّيوَه (قُلّة).

من أيّــام فرحهم واحتفالهم أســماء أخرى تفاؤلا واستبشارا فسمّوا المولــودَ في أيّام العيد «العَيَّادي» والمولودةَ فيها «عَيَّادَه» و«عَيَّاديَّه»، والمولودةَ في أيّام عرس «عرُوسيّة»، والمولودةَ في أيّام مطر «مْطِيرَه»، ثــمّ يتّخذون مولد الولد علامــة ثابتة يؤرّخون بها، فيقيّدون الزمن بأســماء أولادهم، ويشعرون أنّهم يحصــون بها شهــوره وأيّامــه، ويحتمــون بها من النسيان.

2-2- الاحتفال بالزواج والختان

الــزواج هو أكبر احتفــالات الناس في الجنوب الشرقيّ التونسيّ، وهو احتفال يتداخل فيه الدنيويّ والمقدّس والاجتماعيّ والاقتصاديّ والسياسيّ وأكثر أبعــاد الحياة. وربّمــا كَمَن بعضهــا أو كُبت فتسلّل مــن شعاب النفــس في كلمات أو زفــرات أو نكت أو نظــرة... وربّمــا غلب بعضهــا فبــدا في كلّ شيء: الكلام والأغاني والزينة والحركات؛ وقد يبالغ ناس في بعضها فيكون فجّا غليظا أو ثقيلا مملاّ.

ولم يكــن للنــاســ في الباديــة اهتمــام بالشأن السياســيّ فلــم يبــدُ لــه إلاّ أثــر شاحــب في بعض قصائد الشعــراء. ولمّا اتّسعت القرى وكثر المتعلّمون وانتشرت وسائل الإعلام ازداد الاهتمام بالسياسة، ولكنّهــا لم تكن موضوعــا عامّا يتكلّم فيــه النــاسُ



جميعا، بل كانت من حديث الأصدقاء والأتراب في مجالس الرجال فقط. ولا توجد دراسات في هذا الموضوع ولكن أظنّ أنّ هذا الأمر بدأ في سبعينات القرن العشرين خاصّة. وفي آخر الثمانينات أصبحت ولائم زواج بعض الإسلاميّين مهرجانات خطابيّة سياسيّة، فإذا فرغ الناس من العَشاء وجلسوا للاستماع هنّأ الخطيبُ العريسَ بزواجه ودعا له بالخير والسعادة، ثمّ يأخذ في تشخيص سياسة البلاد ونقدها، ويمزج الآيات والأحاديث بالأخبار السياسيّة، وينبّه على شرعيّة مطالب الحركة[25]، ويحثّ الأتباع على التمسّك بها. وحضرتُ سنة ثمان وثمانين (1988) زواج أحد معارفنا، فلمّا ذهبنا «لِيلَة الحنَّه» إلى بيت العروس وجدنا الناس في ساحة فسيحة: الرجال في ناحية والنساء في ناحية أخرى، واستقبلهم أربعة رجال واقفين يسمّونهم «فِرْقة ملتزمة»، وكانوا ينشدون أناشيد ليس معها عزف ولا ضرب، وممّا أنشدوه قصيدة «أمّاه»، وفيها:

أُمَّاهُ لاَ تَبْكِي عَلَيَّ إِذَا سَقَطْتُ مُمَدَّدَا

فَالمَوْتُ لَيْسَ يُخِيفُنِي وَمُنَايَ أَنْ أَسْتَشْهِدَا

فصارت ساحة البيت كئيبة كأنّ الناس في مأتم[26].

وأمّا الجانب الاجتماعيّ فأظهر أبعاد الاحتفال، فقد كان أصحاب الحفل يدعون "النَّزْلَه" كلّها، ولمّا كثر الناس واستقرّوا وكبرت القرى صار أهل العرس يدعون أكثرَ سكّان القرية، وكلَّ من لها به نسب أو صداقة أو عمل من أهل القرى الأخرى ومن المدينة عامّة. ويساهم هؤلاء بأصناف المساعدة، فيبذلون المال، ومنهم من يعدّ الطعام ويخدم المدعوّين إلى الوليمة... ومازال الناس على هذا التقليد إلى اليوم[27]. وفي إطلاق النار إشهاد للمجتمع كلّه على زواج الزوجين على سنّة الله ورسوله وسنّة المجتمع، وفي الانتقال بين بيت العريس وبيت العروس في "الكِسْوَه" و"الجِّحْفَه" إعلان لتأسيس بيت جديد وإنشاءِ نسب جديد ونسل جديد[28].

وأمّا الاحتفال بالجنس فيبدو في لبس الجديد والتزيّن والغناء والزغاريد والأعمال الرمزيّة. وأهمّ الأعمال الرمزيّة ما يقع ليلة الدخلة. فالنار الملتهبة ترمز إلى استعار الشّهوة الجنسيّة، ولقاء العريس بعروسه يصوّره مشهد النار الملتهبة في الكانون المستدير المحفور في الأرض أمام بيت الزوجيّة[29]، إذ يقف صاحب البندقيّة على أمتار منها ويصوّب إليها بندقيّته ويطلق فيها النار فيتطاير الشرر وتعلو الزغاريد ويتقدّم العريس. وللمشهد ثلاث غايات: تأجيجُ شهوة العريس الذي يتقدّم الجمْع ويرى النار والشرار؛ وإعدادُ العروس التي تسمع إطلاقَ النار والزغاريدَ؛ وتحقيقُ الاحتفالِ الدّرامي بافتضاض البكارة. وأظنّ أنّ المشهد يعدّ العزّاب لمثل هذه الساعة ويحرّك شهوتهم ويثير أمانيّهم ويعوّدهم مواجهة الجمهور الكبير الذي يرصد حركات العريس وقسمات وجهه؛ ويعزّي المشهدُ من أُطلقت نارُه من قبل فلم يبق له إلاّ الذكرى والتسلّي بمشاهدة ألسنة اللهب واستنشاق رائحة البخور والبارود.

هذا المشهد الناريّ يتلوه مشهد مائيّ، فتؤخذ قلّة ماء ويضربها رجل بعصا يكسرها ويقول: "لاَمَانْ لاَمَانْ" (الأمانَ الأمانَ)، ثمّ يدخل العريس على عروسه. فالبندقيّة عوّضتها العصا، والنار المستعرة عوّضتها قلّة الماء، وإطلاقُ النار عوّضه ضرب القلّة، والشرر المتطاير عوّضه الماء المسكوب، ويصاحبُ تكسيرَ القلّة الدعاءُ بالأمان، والماءُ رمزُ الأمان عند الناس. فإذا خرجَ أحدٌ في سفرٍ سكبت امرأة (أمُّه أو أختُه أو زوجتُه...) الماء في أثره وهي تودّعه وتدعو له بالسلامة؛ والنائم يوضع عنده الماء ولا سيّما إذا كان طفلا صغيرا، ويعلّلون ذلك بأنّ "المِى أَمَانْ"[30].

هذا المشهد احتفال بالرجولة والأنوثة معا. فالعصا رمز الرجولة والفحولة، والقلّة رمز الأنوثة، وكسرها رمز افتضاض البكارة. وسكْب الماء شعيرة لحماية العروس وتفاؤل بسلامتها وإخماد[31] لشهوة العريس بماء الأمان. فقد كان الجنس من المحرّمات الاجتماعيّة، وكانت ليلة الدخلة موعدا

لاختبار الرجولة، وكان الرجال يتنافسون أيّهم أسرع في افتراع عروسه، فمن كان أسرعهم خروجا كان أظْهَرهم فحولة. وربّما لقيت العروس مشقّة وعنتا وربّما نُزِفَتْ وغُشي عليها. ويؤكّد غايةَ الوقاية أنّ القلّة كانت تُكسر خلف العريس إذا همّ بدخول الخيمة كما يُسكب الماء خلف المسافر إذا خرج من البيت. ولا يرى العريس المشهد لأنّه لا يلتفت، ولكنّه يعلم أنّهم كسروا خلفه قلّة ماء ودعوا للفتاة بالأمان وأنّهم يرجون سلامتها.

وللبخور في هذا المشهد وظيفتان. أولاهما الوقاية. فالبخور كان يُستعمل للشفاء من العين[32]...، والطوافُ بالمجمرة في العرس وإدارتها بإزاء رأس العريس قبيل الدخلة تدبير لوقايته العين والسحر.

والوظيفة الثانية التطييب، فهو طيبُ النساء في البادية، وكانت المرأة تجمّر ثيابها، وتدّهن شعرها بخليط من زيت الزيتون و"السِّنْبِلْ" و"السِّعْدْ" و"القَرْنْفِلْ" و"المَحْلِبْ" و"الجِدْرَهْ" و"لُخْزَامَى"، يحمى قليلا ثمّ يحفظ في وعاء. وتتّخذ كيسًا صغيرا من الجلد المدبوغ يسمّى "الدِّرْعْ"، فتملؤه طيبا وتخيط فمه إلاّ فُتْحَة صغيرة وتضعه تحت ثيابها فتضُوعُ رائحته. وإذا أرادت زوجة فراق زوجها نقبت درعها فتساقط الطيب قليلا قليلا وذهب عطرها[33]. ولم يكن الرجال يتدخّنون (بالبخور) ولا يتعطّرون بالسنبل والسعد والقرنفل، بل كان هذا الشأن خاصّا بالنساء، وهؤلاء يأتين العرس في أحسن زينتهنّ وأذكى عطرهنّ. ولهذا أرى أنّ بخور ليلة الدخلة كان يُستعمل لتعطير الجوّ وإثارة شبق العريس الذي تقترن عنده رائحة البخور بالأنثى والجنس. وتعطيرُ الجوّ يعني أنّ النساء كنّ يتضوّعن حينئذ إثارة مقنّعة بالتقاليد، ويتحرّق الرجال شبقا مكتوما بالحفاظ.

فإذا دخل العريس على عروسه انقطع الغناء والزغاريد، وجلس الناس ينتظرون خروجه لتهنئته. والوقت الذي يقضيه في الخيمة وقت حرج وقلق. ويقلق والداه إذا أبطأ، لأنّ ذلك طعن في الرجولة، والعيبُ في الابن لا تسلم من عاره أسرتُه، ولا سيّما إذا سخر مازح أو شامت. وتدعو أمّ العروس بالسلامة: سلامة ابنتها من صولة "رجل مُغْتَلم"، وسلامة العرض والشرف، فربّما لم تكن الفتاة بكرا وأهلُها لا يعلمون. فلذلك يذهب معها إخوتها ليكونوا شهودا على شرفها، وليستعدّوا لما يجوز حدوثه ممّا لا يسرّ. وأمّا الأب فيمكث في بيته يسامره جيرانه، وأظنّ أنّه يُترك في البيت لحفظ ماء وجهه إنْ لم تكن بنته بكرا[34].

فإذا خرج الرجل من الخيمة أطلق صاحب البندقيّة ثلاث طلقات وعلت الزغاريد. وليس للعدد ثلاثة (3) دلالة خاصّة إلاّ بلوغ الغاية في البهجة وإعلان نهاية العرس، فالنساء يزغردن في العرس كلّما أطلقت النار، وتشتدّ الزغردة بالتثليث[35]. وتأخذ العروس خرقة بيضاء فتتطهّر بها ثم تُلقى فوق الخيمة إشهادا على أنّها عذراء قد صانت شرفها، وقد ترقص فتيات حول تلك الخرقة. ويُعتبر هذا المشهد خاتمة الاحتفال بافتضاض البكارة، وهو مشهد جنسيّ قانٍ وإنْ كنّى عنه الناس بالاحتفال بالعرض والشرف. فللبكارة في ثقافة الناس أهمّيّة كبيرة يبديها "طقس سحريّ" يسمّى "التّصْفِيحْ". والتسمية مشتقّة من جذر (ص، ف، ح)، ومنه (في العربيّة) الصّفيح وهو رقائق الحديد؛ ومنه في كلام الناس "تِصْفِيحْ الدَّابة"، وهو تنعيل حافرها بطبق من حديد يقيها الحجارة. وتتولّى "تِصْفِيح" البنت امرأة متخصّصة، فإن لم توجد فعجوز من "النَّزْلَه" تُجلس الفتاةَ على صندوق من حديد أو خشب، وتضع المفتاح في القفل، فتغلقه، وتأمر الفتاة أن تقول: "نِي حيطْ وولْدْ الناسْ خِيطْ"، أي أنا (= بكارتي) كالحائط قوّةً، وكلُّ رجل كالخيط ضعفا ووهنا. ثمّ تأمرها بالوقوف، وتعيد هذا الطقس مرّتين أخريين، فإذا تمّت الثلاث أصبحت الفتاة "مصَفْحَه". فإذا خُطبت وحان زفافها وصارت لا تستطيع مغادرة بيت أبيها إلاّ إلى بيت زوجها جاءت المرأة التي "صفْحتْها"، فإن توفّيت أو منعها أمر نَابَتْها امرأة أخرى، فتَجلس الفتاةُ على ذلك الصندوق مقفلا أو على آخر يشبهه، وتفتح المرأة



الصندوق بالمفتاح وتأمر الفتاة أن تقول: "نِي خيطْ وولْـدْ الناسْ حيـطْ"، وتعيد هـذا الطقس مرّتين أخريين. و"وِلْد النَّاسْ" هنا هو الزوج.

وتزعُم النساء أنّ الفتاة تصبح بعد "التِّصْفِيحْ" آمنة على نفسهـا (= بكارتها) لا يستطيع أحد أن يفترعها وإن كانت منقطعة عن أهلها، حتّى زوجها يعجز عنها ليلة زفافها إلاّ أنْ يُفتَح الصندوق[36]. وهذا الاعتقاد يبـيّن أنّ "التِّصْفِيحْ" من "طقوس الوقايـة"، فالفتيات كنّ يذهب إلى الآبار يستقين، ويحتطبن، ويرعين الماشيـة، وربّما انقطعت الفتاة في عملهـا فلـم يستطـع أهلهـا مراقبتهـا، وربّما غفلـوا عنهـا في ساعة احتفال واختـلاط. وظاهر "طقـس التِّصْفِيـحْ" أنّه تدبيرُ وقايـةٍ من اعتداء مُغتلـم وغـدر الغريزة. وحقيقتـه في نظري تبريرٌ اجتماعيّ وتقصيرٌ تربويّ. فالتبرير الاجتماعيّ هو أنّ طقـس "التّصفيح" يوهم النـاس أنّ أحدا من الرجال لا يستطيع أن يصيب من فتياتهنّ، فتجيز تقاليد المجتمع للفتاة الخروج والانقطاع عن عيون الأهل، وتجيز مخالطـة الرجال للنساء على الآبار وفي الاحتطـاب والاختلاء (التِّحْطِيبْ والحشيشْ) وجمـع "الـلاّزُولْ"[37]. فـكان شبـاب "النَّزْلَه" وفتياتها[38] يذهبون معا في غير حرج، وإذا خطب شابّ فتـاة أو عُـرف في "النَّزْلَـه" أنّه سيخطبها جـاز له أن يلتحق بها وهي تحتطب أو تجمع الكلأ، فيحادثها ويساعدها. ويعتقـد النـاس أنّ الأعراف والقيم رقيب لا ينام، والتصفيح درع لا تُخترق، وفي خيمـة الأعراف وستر التصفيح تستطيع الفتاة أنْ تبادل حبيبها حبّا على عجل.

والتقصـير التربـويّ هـو أنّ النـاس كانـوا لا يقومـون على تربيـة أبنائهم ورعايتهـم، بل كانوا يقتصرون علـى تغذيتهم بما يتيسّر في بيئة فقيرة غليظة، ويكتفون بتعليمهم مبادئ السلوك وتلقينهم قيـم العَرْشْ والنَّزْلَه (القبيلـة والحيّ). ولا يُنتظر شـيء فـوق هـذا في بادية فقـيرة وقـرى منقطعة وبيوت أميّة، وكانـوا يعالجون اقتضاءات وجودهم بالسحر وعقائد العجـز وتجارب الأميّة، فللغريزة الجنسيّة "التِّصْفِيـحْ"، وللخوف والظلم والمرض النفسيّ دعاء "الوِلْيَانْ"، وللقروح "البَخَّانْ"[39].

فالتصفيح بهذا المعنى طقس سحريّ لا يهذّب نفسا ولا ينمّـي خُلُقا ولا يروّض غريـزة، بل يربّي الفتاة بالكبـت والخوف، والفتى بالزجـر والقمع، ويحطّ عن الآباء مسؤوليّة تربية أولادهم.

وأمّـا الختـان فليس في ظاهـر الاحتفال به ما يـبرز البُعـد الجنسيّ كمـا في الـزواج. ولم أظفر عند العجائز والشيوخ الذين سألتهم بشيء يفسّر أصـول التقاليد المذكورة في وصـف الختان، وأظنّ أنّه يتداخل فيـه بعدان. أوّلهمـا البعد الاجتماعيّ الإسلامـيّ، ففي الختـان خضـوعٌ لسلطة المجتمع وأعرافـه، وإمضاءٌ لتقاليده[40]. وهو مع هذا سنّة إسلاميّـة، ومن تمام انتماء المـرء إلى الإسلام أن يكون مختونـا، فلذلك كانوا يعدّونه شرطا لمخالفة النصـارى، ويحرّمـون ذبيحة غير المختـون، فإذا اصطـاد غلامٌ أقلف عصفورا أو يربوعا لم يجز له ذبحـه. وكان رجال (ولا سيّما رعاة الإبل) يتركون الصـلاة، وربّما أفطروا في رمضـان من غير عذر شرعـيّ، ولكنّهـم لا يتركـون ختـان أبنائهـم وإن أخّره بعضهم. ويتهـاون أكثرهم في أداء الفرائض كالصلاة، ولكنّهم لا يتركون الختان لأنّه من تمام الرّجولـة، فهم لا يفصلون بـين الرّجولة والإسلام كما يفهمونه ويمارسونه.

والبُعـد الثـاني رمـزيّ سحـريّ، فالجلم رمز القطـع، و"المـاء أمان" كمـا مرّ في وصـف القلّة، وأظنّ أنّ المـاء الذي يُطهَّر به الصبيّ ثمّ تقف فيه الأمّ كان وسيلـة تواصـل تنقل تأثـير حركة الجلم مـن غـير مُمَاسّة؛ وحركـةُ القطع التـي تمثّلها أمّ الصبـيّ تجسيمٌ لاعتقاد النـاس أنّها تسهّل عمليّة الختان وتصويرٌ للتفاؤل بنجاة الغلام، فربّما نُزِفَ نزفا شديدا فهلك. وكان الدواء المستعمل في علاج المختـون شعبيّا، والرعاية الطبّيّة معدومة، فإذا لم تكـن الأمّ حازمـة صعب برء الصبـيّ، وربّما تقيّح الجـرح فمـات منـه، إلاّ أنّ الوفاة بسبـب الختان كانـت أمرا نادرا جدّا. وكان يقال إنّ تعليق البصل والفلفـل يقي الصبيَّ العـين، وأظـنّ أنّ فيه أيضا تفاؤلا بالشفاء العاجل، فقد كان الناس يستعملون

البصل[41] لعلاج القروح وألم الرأس؛ ولا أستبعد أن تكون لطقس الوقاية هذا دلالة جنسيّة مشتقّة من مذاق البصل والفلفل وشكلهما، فكأنّ في تعليقهما يوم ختان الصبيّ تفاؤلا بأن يكون فحلا، والفحولة من صفات الرجولة في المجتمع. وأمّا الجريدة فكان يُقال إنّ الصبيّ يُشْفى إذا يبست، أي إنّ نصبها كان تفاؤلا بالشفاء اليقينيّ. وأرجّح أنّها ترمز أيضا إلى الفحولة والبركة والحياة والتعمير، فالفحولة يدلّ عليها انتصاب الجريدة وجنسها، فقد كانت تقطع من "نَخلَه ذُكَّارْ" (فُحَّال)، كأنّهم كانوا يعتقدون أنّ خصائص الذكورة تنتقل من الفُحَّالِ (ذكر النخل) إلى الصبيّ المختون. فإن لم يجدوا فُحَّالا قطعوا جريدة من نخلة أنثى، وأظنّ أنّها ترمز حينئذ إلى البركة خاصّة، فقد كانوا يحبّون الإفطار على التمر في الصباح ويقولون في تفسيره: "التَّمْرْ الصُّبْحْ بَاهِي"، أي "الإفطار على التمر في الصباح أمر حسن"، و"بَاهِي" (حسن، جيّد) في هذا السياق فيها معنى البركة؛ وأمّا دلالة الحياة والتعمير فتدلّ عليها الخضرة ومنزلة النخلة في حياة الناس[42].

وفي بعض "طقوس الختان" ما يشبه "طقوس العبور"، فقد كان يقال في تشجيع الصبيّ "إِطَهْرُوكْ بَاشْ توَلِّي رَاجِلْ" (يختنونك لتصبح رجلا)؛ فإذا برأ أخذه أبوه (أو من يقوم مقامه) فحلق رأسه وجزّ "قُطَّايْتَه" و"بَرْدِعْتَه"؛ وإذا كان الصبيّ ممّن يصطاد اليرابيع والعصافير أُكلتْ ذبيحته بعد الختان. وأظنّ أنّ الحلق رمز التطهير، وجزّ "القُطَّايَه" تمثيل لقطع الغُرْلة، وسمّي الختان "طْهَارْ"، والخاتنُ "طَهَّارْ" لأنّ الختان يطهّر الصبيّ من نقص الدين ونقص الرجولة. ولكنّ المختون لا يُعزل في بيت خاصّ، ولا يؤمر بأداء طقوس خاصّة، ولا يتغيّر موقع الغلام في الأسرة ولا في المجتمع، ولا تتغيّر معاملة الناس له بعد الختان. ولم يكن الناس جميعا يختنون أبناءهم في سنّ واحدة، فمنهم يختن ابنه قبل الثالثة، ومنهم من يؤجّله إلى التاسعة أو العاشرة. ومنهم من يترك لابنه "قطّايه"، ومنهم من يترك بردعة فقط. فلهذا لا يمكن اعتبار جزّ "القطّايه" وحلق "البَرْدْعَه" وقولهم للصبيّ "إِطَهْرُوكْ بَاشْ توَلِّي رَاجِلْ" من طقوس العبور.

الخاتمة

يُستنتج ممّا تقدّم أربعة استنتاجات:

- **أوّلها** أنّ احتفالات الجنوب الشرقيّ التونسيّ الشعبيّة المدروسة في هذا المقال تغيّرت اليوم كثيرا، تغيّرت طريقة إحيائها وعدد أيّامها وطعام الناس فيها، فلا أثر اليوم مثلا "للقُطّايه" والجلم والخيمة، ولا خرقةَ في ليلة الدخلة، والجبّةُ التّونسية البيضاء زحْزَحتْها الهيئة الغربيّة السوداء، والهوادجُ انقرضت وحُملت العروس والنّاس في السيارات، واختفت صورٌ من مظاهر الزينة التقليدية كالاكتحال والاستياك. ولم يُحدث اندثارُ هذه الأمور انفعالا جماعيّا قويّا، فقد اختفت شيئا فشيئا، وكان تغييرها أحيانا من مظاهر التجديد التي يتنافس فيها الناس وإن اختلفت استجابة الأسر لها باختلاف طبيعتها (ريفيّة، قرويّة، مدنيّة) وثقافتها (عدد المتعلّمين فيها ودرجاتهم العلميّة، هجرة بعض أفرادها إلى أوروبا، سلطة الأب فيها...). وهذا التغيّر أمر اقتضاه تطوّر الحياة والمجتمع، فقد انتشر التعليم وفقدت القبيلة قوّتها وتنظيمها وتغيّرت منزلة المرأة في المجتمع وتنوّعت العلاقات الاجتماعيّة. وهو يدلّ على حياة المجتمع ويبيّن أنّ الثقافة الشعبيّة ليست ثقافة موروثة يتقيّد كلّ جيل فيها بما ورثه عن أجداده، بل هي ثقافة نامية لكلّ جيل من أجيال الجماعة في صناعتها حظّ ومجال.

- **والثاني** أنّ احتفالات الناس اليوم -ولا سيّما الزواج- خليط من تقاليد موروثة وإضافات حادثة، وفقد الموروث دلالته وصارت رموزه بلا معنى. ومن صور التنافر بين القديم والجديد في التسعينات أنّ الناس كانوا يحملون "الجِّحْفَه" (الهودج) على سيّارة؛ ومنها أنّ إطلاق النار اليوم -وهو أمر يبالغ فيه الناس- تعبير بدويّ لا يلائم حياة المدينة المكتظّة بالسكّان، ولا سيّما إذا استُعمل



السـلاح الناريّ غير بنادق الصيـد[43]، ومنها أنّ الانتقال جيئة وذهابا بين بيت الزوج وبيت الزوجة في "الكِسْـوَه" و"الجِّحْفَه" تقليـد لا وظيفة له ولا دلالة. ويدلّ هذا التخليط على عجز ثقافيّ، فيتشبّث النـاس بالقديم بلا روح. وأظنّ أنّ من أهمّ طرائق تطوير الثقافة الشعبيّة في هذا الجانب أن نجعلها موضوعا للنقد الفنّيّ والثقافيّ لتطويرها، ولتشكيل ثقافـة شعبيّة تعـبرّ عن مشاغل الإنسـان في الهنا والآن، ولا تستأسر للقديم بلا نظر.

- **والثالث** أنّ الأغـاني في حفل الـزواج لم تعد قصائـد يؤلّفهـا النـاسُ ويعبّرون بهـا عن أنفسهم وحياتهـم، بل هـي اليـوم نصوص مجلوبـة، ففي بنقردان تنتشر الأغـاني الليبيّة، والناس يألفونها لأنّها تشبه أغانيهم. وأمّا في العاصمة ومدن الساحل والشمال فتُزَمجر أغان فرنسيّة وإنجليزيّة، وربّما عـبرّت عـن مشاغل النـاس وترجمـت شعورهم، ولكنّها أجنبيّة نبتت من غير نفوسهم، واستفحلت بالعولمة.

- **والرابع** أنّ الثقافة الشعبيّة صارت اليوم ثقافة مبثوثـة في مواقـع الانترنت، وقد سهّل هـذا الأمر على النـاس الاطّلاع على ثقافات غيرهم، وساعد الباحثين على جمع مادّة بحوثهم، إلاّ أنّ هذه الثقافة الضوئيّة المبثوثـة خليطٌ من الحقائـق والأخطاء، والأخبار والتأويلات، والصـدق والكذب، والبحث العلميّ والتخليط العامـيّ[44]. وهذه الظاهرة من أشدّ الدواعي إلى ضرورة دراسة ثقافاتنا الشعبيّة، وتدقيقها، وتقييدها بالبحوث العلميّة الرصينة.

صور المقال من الكاتب

الهوامش

1 - «النَّزْلَـه» -وهـاء السكت لا تنطـق- الحـيُّ، (ج. نزَالي) وكان الناس يقولـون: «نَرْحْلُو ونِنْزْلُو»، أي نرتحل وننـزل (نقيـم). ويختلـف عدد البيـوت مـن «نَزْلَه» إلى أخـرى، فأقلّها أربعة وأكثرها عشـرة في الغالب. والبيوت هـي الخيام والأخصـاص، و«الخُصّ» (ج. «أَخصَاصْ»، بيت مـدوّر يُبنى بخشب الزيتون أو البرنيخ أو الطرفاء أو السدر، ثمّ يُكسى حُصُرًا من السَّبَط أو قصب القمح، ثمّ يُسقف بالخشب والقشّ (انظر الصورة 1).

2 - هـذه الأكلـة بهـذا الوصـف انقرضـت منـذ زمن، و«المَقْـودْ» بقـي اسمه وتغـيّرت طريقة إعـداده، وأصبح أكل «العيشْ» اليوم نادرا جدّا، وهو أكلة معروفة في تونس بأسمـاء مختلفة (عِيشْ: في الجنـوب الشرقيّ؛ بَازِينْ: في منـاطـق متفرّقـة من الجنـوب، وفي بعض مـدن الساحل ومنها «جَمَّالْ» -وهي من مدن المنستير- فالـ«بَازِينْ» فيها طعام عاشوراء؛ عصِيدَه: في الشمال والعاصمة؛ تَرْوَايِتْ: في جربـة، والكلمـة بربريّـة). ويسمّى في ليبيـا «بَازِينْ». وقالت فيفيانا باك إنّ «العصِيدَه» طعام احتفالات شعبيّة في المغرب أيضا، انظر:

Pâques, Viviana, «Les fêtes du mwūlūd dans la région de Marrakech.» Journal de la société des Africanistes 41 (1971) : 140.

3 - النُّـوَّارة (ج. نُوَّار): الزهـرة (فصيحة)؛ والمغزول: اسـم مفعول مـن غَزَلَ: الخيـط المفتول بالمغـزل. ونُوَّارَة المَغْزُولْ: النوّارة المصنوعة بالخيط.

4 - النـاس يسمّـون البَصَلة الواحدة «رَاسْ بَصَلْ»، ج. «رُوسْ بَصَلْ».

5 - اشتُهر في مدينة بنقردان رجال من أسرة «بُوشْنِيبَه» -وهي أسـرة من التونسيّين السـود- بالحذق والمهارة في الختَانَة. واشْتُهر أيضا ضَوْ بن عبيد (من الأربعينات إلى بداية السبعينات)، وهو من أسرة أخرى من السود أيضا مـن قرية «ودَايَا السِّدْرْ» (وهي مـن قرى مدنين، وبينهما 21 كلم؛ وبينها وبين بنقردان 57 كلم)، وكان يطوف بين مدنين وجرجيس وبنقـردان يختن الصبيان. وعرف عنه رحمـه الله أنّـه كان إذا مرّ ببيوت ووجـد الصبية يرعون الماشيـة فحصهم، فـإذا وجد فيهـم أقلف ختنـه وداواه وأرسلـه إلى أهلـه ليعالجـوه، ومضى في طريقـه لا يسأل على ذلـك أجرا. فكان الناس يلتحقون به متى استطاعوا ويُؤَجِرُونَـه. والخاتنـون اليوم ممرّضـون متخرّجون من

الهوامش

مدارس الصحّة.

6 - «قَصْعة العُودْ» وعاء من الخشب يؤكل فيه.

7 - اللّهْ وَحَـدْ: الله واحـد أحدٌ، وهي عبـارة تعجّب مثل سبحان الله وما شاء الله. وتُقال لئلاّ يصاب المتعجَّب منه بالعين. الحُوتْ الحُـوتْ: الحوت كلمة تطلق في تونس على كلّ أصناف السمك، وبائعـه يسمّى «الحوّات»، و«الحوته» (السمكـة) مـن رمـوز دفـع أذى العـين، يرسمونها على منازلهـم ودكاكينهم إلى اليوم، وكانت المرأة تجفّف ذنب السمكة الكبيرة ثمّ تعلّقه على صدرها. و«الحُوتْ الحُوتْ» عبارة لدفـع ضرر العـين، كالرقية للصبـيّ. واللّي خذى بالعـيْن ايمُوتْ: من عَانَ مَاتَ. الـدَّادْ: انظر الهامش 32. المطَهِّرْ: الخاتـن، ويسمّى «الطَّهَّار»، وأمّـا كلمة «المطَهِّرْ» فاستعملت هنا لتوافق اللحن. طَهِّرْ: اختِنْ. اخْفي ايديكْ: أسرِعْ. لاَ تُوجِعْ الغَالي: لا تؤلم العزيز. لاَ نَغْضِبْ عليكْ: لا أغضب عليك. صَحَّه ليديكْ: سَلِمَتْ يداك.

8 - من «النُّحْل» و«النِّحْلَة»: العطيّة، وانظر: ابن منظور، لسـان العرب، تح. عامر أحمد حيـدر؛ راجعه: عبدالمنعم خليل إبراهيم، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط1، 1426-2005، 716/6-717 (نحل).

9 - راجع في موضوع الختان:

Chebel. Malek. Histoire de la circoncision des origines à nos jours. Tunis : cérès. 1993.

ولا سيما القسم الثاني:

L'univers de la circoncision. 91157-

وانظـر صفة الختان عنـد المسلمين واليهـود في تونس في بداية القرن العشرين:

De Mortillet. Adrien. «La Circoncision en Tunisie.» Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris. 1.5 (1900) : 538543-.

10 - كان الرحي يومئذ بالرحى اليدويّة.

11 - «اللِّيسْتَـه» تعريـب للكلمة الفرنسيّـة «liste» أي قائمة. وقد كان الناس في البادية يستعملون كلمة «النَّزْلَه» لتسميـة الحيّ، ولـمّا استقرّ الناس في القـرى والمدن وكثر السـكّان قُسّمت المدينة إداريًا إلى مناطـق، ففي مدينة بنقـردان مثلا مناطق منهـا العَامْريَّـه والطَّابْعي وجَلاَّلْ والوَرَاسْنِيَّـه، وتتكـوّن كلّ منطقة من «حـوْمْ»، ومفردها: حُومَه، وهي الحيّ، وهي كلمة مستعملة في البلاد كلّها. ولا يَستعمل كلمةَ «النَّزْلَه» اليوم إلاّ الشيوخ.

12 - «العشـى»: تُنطـق العـين بـين الفتحـة والسكـون، وتنطق الشين بالإمالة (بين الكسرة والفتحة).

13 - انقطـع تقليـد «العرْسْ بالعبيدْ» منـذ زمن. وآخر «عرْسْ بالعبيـدْ» حضرتُه كان في تمّـوز أو أغسطس سنة اثنتـين وتسعـين (1992)، وكان يومئـذ أمـرا نـادرا بل شـاذًا. وكان الغنـاء والتصفيق والرقص والضرب على «الدَّرْبُوكَـه» في حفلات العرس في السبعينات والثمانينات من شـأن النساء، يجتمعن و«يصنعـن» الحفل بأصواتهنّ وحركاتهـنّ؛ ثـمّ جعل النـاس يتخلّون عن هـذه الطريقة ويستعملـون أشرطة الغناء ثـمّ الأقراص (CD)؛ ومنهم مـن يدعو «فِرْقَـه»، وهي جماعـة من المغنّـين الشعبيّين، وأهمّ آلاتهم «المِزْوِدْ» (الصورة 6).

14 - قارن ما كتبناه في الزواج في هذا المقال بما كُتب في مجتمعات عربيّة أخرى، ومن ذلك مثلا:

Chelhod. Joseph. "Notes sur le mariage chez les Arabes du Koweit." Journal de la société des Africanistes 26 (1956) : 255-262.

15 - طعـام المولد في العاصمة التونسيّة والمدن الكبرى في الشمـال والساحل «عصيدة الزقوقـو»، وقد اقتبستها مـدن كثيرة في البـلاد، فأصبحت طعـام المولد في شمال البـلاد وجنوبهـا. وانظـر صفـة الاحتفـالات والأغـاني الشعبيّـة التونسيّـة في العاصمـة والحواضـر العريقة في الشمال والساحل في:

Ben Abdallah. Chadly. Fêtes religieuses et rythmes de Tunisie. Collection Patrimoine. Hammamet : imprimerie de golf. 1988.

16 - انظـر: عبـدالله جنّوف، «الاحتفـال بعاشوراء في الجنـوب الشرقـيّ التونسيّ»، مجلّة إبـلا، ع 193، السنة 76، 1/2004، 3-23.

17 - انظـر عـن تجـدّد الزمـن وعـن قداستـه والبعد الأسطوريّ فيه:

Eliade. Mircea. Le sacré et le profane. Paris : folio. 1989. 6369-.

---. Aspects du mythe. Paris : 1963. 66.

18 - الاحتفال بعاشوراء، 14-15.

19 - في لسـان العـرب: «شَجَرٌ عَجْرَدٌ ومُعَجْردٌ: عارٍ من ورقـه»: 669/2 (عجرد). و«ركيزَة الخُصّ» خشبة صلبة طويلـة يُحفر لأصلها في وسط الخُصّ فتُنْصب مستقيمة، وتُثبَّـت بالحجـر والـتراب، وتُوثـق إلى رأسهـا أخشـاب

الهوامش

السقـف بالحبال، فهي للخصّ كالمحـور، وخشب السقف كأشعّة الدائرة.

20 - ينطـق النـاس الاسم بطريقتين: «ميلُودْ» و«الميلُودْ»، ويُسمَّـى شهرُ ربيع الأوّل في التقـويم الشعبيّ «الميلُودْ»، أي شهر المولد، انظر: «الاحتفال بعاشوراء»، 8-9.

21 - الأسمـاء هـي: محمّـد، وميلـود، والبشير (وهذه الثلاثـة مـن أسماء النبيّ عنـد النـاس)؛ وعلـيّ (أي ابن أبـي طالـب)؛ وعبدالقـادر، والجيلاني (هـذان اسمان لعبدالقادر الجيلاني الصـوفيّ)؛ وعبدالسلام (الأسمر الصوفي الليبيّ).

22 - «متيـعْ» هـذا الكلمـة لا تُستعمـل في كلام الناس، وأظـنّ أنّ تاءهـا تخفيـف للطـاء في «مطيـع»، وترجمـةُ الجملة: «سريعا مطيعا، ذهبت شتاءً ورجعتُ ربيعا».

23 - وأمّـا غيلانْ فلا يعرف الناسُ من هو، ومنهم من يقول إنّه يهـوديّ؛ ومنهم من يقول هو دريدي (من أصول هلاليّة، نسبة إلى بني هلال) وكان اليهود يخالطون قبيلة «الدريـدي». و يحتجّ أصحاب الرأي الثـاني بأنّ اليهود لا يشربون حليب النوق، فلـو كان «غيلان» يهوديًّا ما احتلب ناقةً.

24 - ومنهـا مواقيت الحرث والزرع والحصاد، وفوائد الفصـول وصفاتها كجودة المطر في مارس وشدّة الحرّ في أوسُّـو وخطورة لسـع العقرب في غُشّـت. وكانوا يحفظون هذه المعارف في أقوال مأثورة كقولهم: «مطَرْ مَارِسْ ذهَبْ خَالِصْ».

25 - حركة «النهضة» التي كانت يومئذ حركة معارضة لا تعـترف بها الدولة، ولم تستمرّ الحال الموصوفة إلاّ مدّة قصـيرة من آخـر الثمانينـات إلى سنة تسعـين، ثمّ شنّ عليها النظام السياسيّ حملة شعواء.

26 - ولا أعـرفُ أنّ أحـدا يومئـذ دعـا «فرقة ملتزمة» إلاّ أسرتـين: أهلَ هذه العروس وشابًّا إسلاميًّا. وكان أكثر النـاس ينتقدون المحاولة انتقـادا شديدا، فالأناشيد فيها غريبـة عن واقـع الناس في احتفـالات الـزواج، وبعضها حزيـن لا يلائـم الاحتفـال. وقصيـدة «أمّـاه» للشاعـر السـوريّ محمّد صالح نازي المقتول في حماه سنة 1982، ومطلعهـا: «أُمَّـاهُ قَـدْ أَزِفَ الرَّحِيلُ فَهَيِّـي كَفَنَ الرَّدَى ++ أُمَّاهُ إِنِّي زَاحِـفٌ لِلْمَوْتِ لَنْ أَتَرَدَّدَ»، ولا أذكر أنّ المنشدين أنشدوا هذا البيت.

27 - أشرت إلى بعض وجوه البعد الاجتماعي في الاحتفالات الأخـرى كعاشوراء والمولـد النبوي. وقارن هـذا الجانب في الاحتفال (التعبير عن الانتماء إلى الجماعة) بما كتبه دينسي لوميي في دراسته للاحتفال برأس السنة الميلاديّة:

Lemieux, Denise. «Le temps et la fête dans la vie sociale.» Recherches sociographiques 7. 3 (1966) : 296301-.

28 - قـارن بدراسـة نيكـول بيلمون، وقـد ذكرت فيها أنّ إطـلاق النار في حفلات الـزواج في أوروبا في القرنين الثامن عشـر والتاسع عشر كانت غايتـه طرد الشياطين وإعلان ميلاد الأسرة الجديدة:

Belmont, Nicole. «La fonction symbolique du cortège dans les rituels populaires du mariage.» Annales. Economies. Sociétés. Civilisation33. 3 (1978) : 650655-.

29 - كانت الدخلة تقع في الخيمة، ولمّا استقرّ الناس في القـرى كانوا يبنون للعريس خيمـة قرب بيته لليلة دخلته، ثمّ تُرك هذا التقليد.

30 - «المـى أَمَـانْ» أي الماءُ أمانٌ. والناسُ ينطقون الماء بالإمالـة ، فتخـرجُ حركة الميم بين الفتحـة والكسرة مثل المقطـع الثـاني من كلمـة (jamais). وقـد تركتُ شكل الحرف الأوّل من كلمات عاميّة كثيرة (مثل: عشى، فلاَنْ، كلاَمْ، بحَـرْ، سريعْ، متيـعْ، مشيتْ، رجَبْ) لأنّه ينطق بين الفتحة والسكون ولا يمكن تقييده بالحركات المستعملة في العربيّة.

31 - «خَمَدَتِ النَّارُ تَخْمُدُ خُمُودًا: سَكَنَ لَهَبُهَا وَلَمْ يُطْفَأْ جَمْرُهَـا. وَهَمَدَتْ هُمُودًا إِذَا أُطْفِـئَ جَمْرُهَا البَتَّةَ»: لسان العرب، 2/561 (خمد).

32 - بتدخينـه (حرقـة في المجمـرة أو الكانـون) في البيـت، أو تدخينه وتلاوة تعاويذ معلومـة، فيلقَى البخور علـى الجمر ومعـه حبّات من الملـح ويقال: «المِلْـحْ والدَّادْ فِي عـيْن الحَسَّـادْ فِي عينْ لِي مَا يْصَلِّيشْ عَلَى رَسُولْ الله، المِلْـحْ والفَاسُوخْ فِي عـيْن المَمْسُوخْ فِي عـيْن لِي مَا يْصَلِّيشْ عَلَـى رسُـولْ الله، المِلْحْ والحنْتِيتْ فِي عـين المَنْتِيتْ فِي عينْ لِي مَـا يصَلِّيشْ عَلَى رَسُولْ الله». و«الدَّادْ» (Atractylis gummifera) نبتـة معروفة، تنبـت في تونس بالشمال الغربـيّ، وتُستعمل بخورا، وهي سامّة تسبّب قصورا حادّا في الكبـد وتقتـل مـن يأكلهـا. و"الفَاسُـوخْ" (Abrus precatorius) نبتـة يتّخـذ منها البخـور أيضا. لي مَا يْصَلِّيشْ: الذي لا يصلّي (على النبيّ)؛ المَمْسُوخْ: الخبيث الشرّير؛ الحنْتيـت: الحلتيت؛ المَنْتيـتْ: الخبيث الشرّير. وتدخين البخور (حرْقُه) يسمّيه النّاس «طَلْقَانْ البخُورْ».

33 - «السِّنْبـلْ»: السُّنْبُلُ؛ «السِّعْـدْ»: السُّعْدُ؛ «القَرُنْفلْ»: القَرَنْفُل؛ «المَحْلبْ»: المَحْلَبُ؛ «الجِدْرَه»: الجَدْرَةُ؛ «لُخْزَامَى»: الخُزامى. والكلمات كلّها عربيّـة فصيحة إلاّ أنّ نطقها في

الهوامش

لهجة الجنوب الشرقيّ التونسيّ مختلف عن الفصيح.

ولم يكن يومئذ للمرأة حقّ الطلاق ولا الجرأة على مطالبة زوجها به، فإذا أرادت الطلاق لتتزوّج غيره قصّرت في تدبير المنزل، وكسرت الأواني وهي تدّعي أنّها تسقط من يديها، ونقبت درعها فتسرّب الطيب قليلا قليلا وذهب عطرها، تريد بما تفعله من ذلك حملَه على تطليقها. فإذا عرف الزوج مرادها طلّقها، أوضربها ضربا مبرّحا وطلّقها.

34 - وربّما يراد تجنيبه سخرية المزّاحين. ورأيتُ سنة سبع وتسعين (1997) رجلاً مزّاحا من قبيلة العريس يعدّ الطعام في ليلة الوليمة ومعه جيرانه وجاراته -وكنّ من قبيلة العروس- وكان يخاطبُ قبيلتهنّ من غير أن يواجههنّ ويقول: «قد آن لكم أن تتسلّموا الإناء فارغا»، وهنّ يجبنه مازحات أنّ غاية العرس سعادة الزوجين. والإناء الفارغ كناية مهذّبة عن افتراع الفتاة. وأمّا الشباب اليوم فيستعمل أكثرهم عبارات فجّة بذيئة.

35 - والناس يعبّرون عن انتهاء الشيء بكلمة «كملْ»، فيقولون مثلا: «المِي كملْ»: نفد الماء؛ «الخدْمَه كمْلتْ»: انتهى العمل. ولكنّهم يقولون «دَام الفَرَحْ»، أي انتهى.

36 - هذه طريقة من طرائق «التّصْفيحْ»، ويجرى أيضا بطريقتين أخريين، وقرأت في مواقع الانترنت تعليقات كثيرة من تونس وليبيا تبيّن أنّه ما زال ممارسة حيّة إلى اليوم في ليبيا.

37 - الاحتطابُ جمع الحطب، وهو بلغة الناس «التّحْطيبْ»؛ والاختلاء اقتلاع النبات الرطب، والناس يسمّونه «الحشيشْ». و«اللّازُولْ» نبتة برّيّة من البصليّات، رائحتها قويّة ولكنّها أطيب من البصل. تنبتُ في الشتاء، ويكون لها أوّل ما تنبت ورقة واحدة دقيقة قصيرة، ثمّ تكثر أوراقها وتطول، وتتّصل كلها بساق صلبة تسمو إلى نصف متر، وتزهر في الربيع زهرا أبيض كزهر البصل، فيه بذور صلبة سود، والناس يجمعونها قبل الإزهار، فيأكلونها، ويدقّونها في الهاون ثمّ يضعونها في الحساء بعد نضجه.

38 - الشباب العزّاب والفتيات، وكانت سنّ زواج البنت يومئذ (في الأربعينات والخمسينات) بين الحادية عشرة والسادسة عشرة، وزواج الشباب بين العشرين والثلاثين.

39 - «الولْيَانْ» (جمعُ «وليّ»): الأولياء الصالحون. ويجمع الناس «وليّ» على «ولاَيَا» أيضا في قولهم «ولاَيَا اللّه» أي أولياء اللّه. (وأمّا إذا استُعملت كلمة «ولاَيَا» غير مضافة إلى الله فهي جمع «وليَّه» وهي المرأة). وكان الناس يستغيثون «بالولْيَانْ» ويعالجون الأمراض النفسيّة بزيارة قبورهم. وأمّا «البَخَّانْ» (مصدر الفعل «بَخْ») فهو تَفْلُ «صاحب البركة» في طعام فيأكله المريض؛ أو تفله على موضع الألم في جسم المريض فيشفى؛ أو تفله على بدن سليم ومسحه بيديه لمباركته كما تفعل المرأة التي «تبُخْ» الوليد في اليوم الثالث من ولادته.

40 - قارن بالختان والخَفْض (ما يسمّى اليوم ختان البنات) في بعض المجتمعات الإفريقيّة:

Laghzaoui, Ghizlaine. «L'initiation: le corps dans tous ses états». Études françaises. 41. 2 (2005) : 2541-.

41 - انظر عن وظائف هذه النبتة عند بعض الشعوب وصلاتها بعقائدها:

«Oignon.» Dictionnaire des symboles. Paris : 1982.

42 - يُروى في حوار خياليّ أنّ رجلا حضرته الوفاةُ فأراد أن يوصي النخلة والزيتونة و«الكَرْمَه» (التينة) بأبنائه، فقالت له النخلة: «لا تهتمّ لأمرهم، سأكفيهم مؤونة خمس سنين: سنة رُطبا، وثلاثا تمرا، وسنة «لاقمي» («مَا عليكشْ فيهمْ، نسدْهُمْ خَمْس سنينْ: عَامْ بلَحْ، وثْلاَثه تَمْرْ، وعَامْ لاَقْمِي». والبلح في لهجة الناس هو ثمر النخلة بعد نضجه وقبل أن يصير تمرا، ولذلك ترجمته بالرطب؛ واللاقمي هو عصير يُستخرجُ من النخل، ويُشرب جديدا ويسمّى «لاَقْمي حَيّ»؛ أو يُترك في الشمس أيّاما فيصير مسكرا قويّا ويسمّى «لاَقْمي ميتْ»)؛ وقالت الزيتونة: «سأكفيهم مؤونة أربع سنين: سنة زيتونا، وسنتين زيتا، وسنة فيتُوره» («نسدْهُمْ أرْبعْ سنينْ: عَامْ زيتُونْ، وعَامينْ زيتْ، وعَامْ فيتُوره». و«الفيتُوره» هي قشور الزيت وبذوره تجمع عند عصره، وتتّخذ علفا للحيوان)؛ وقالت الكَرْمَه: «بَرَّ، هَاني في جُرْتكْ» أي انطلق، فإنّي ذاهبة في أثرك، وهي كناية عن قصر عمرها.

43 - استُعْملت في بعض حفلات الزواج في صيف 2012 المسدّسات المهرّبة من ليبيا إبّان الثورة، فمدينة بنقردان لا يفصلها عن ليبيا إلاّ ثلاثون كلم من ناحية الساحل، وأكثر من ذلك من جهة الصحراء، والتهريب فيها حرفة قديمة وتجارة رائجة.

44 - من الأخطاء العجيبة مثلا أنّ كاتبا فسّر «قرّة العنز» بأنّ كلمة «قرّة» جاءت من الكلمة الفرنسيّة «guerre» (الحرب)، وقد ردّ عليه أحد المعلّقين ردّا علميّا جيّدا. انظر:

http://tataouinedel.com/news.php?action=view&id=3890

ومن صور التخليط ما كُتب في مواقع كثيرة في موضوع "التّصْفيحْ"، تحدّثت فيها الكاتبات عن اعتباره سحرا وعن كيفيّة حلّه.



الألعاب الشعبية التونسية،

مؤشرات التنمية الثقافية والاندماج الاجتماعي التربوي

http://4.bp.blogspot.com/_JwHHRe7s7IY/TH9Y0FM-IsI/AAAAAAAAAA8/afwfhirCzVw/s1600/DSCF0304.JPG

فريد الصغيري

كاتب من تونس

لقد كان للتطور التاريخي للبلاد التونسـية أثر بالغ في تأسـيس ثقافة متنوعة امتدت لآلاف السنين من العصر البونيقـي إلى الروماني والبيزنطـي وصولا إلى الحضارة العربية الإسلامية وبناء الدولة التونسية المعاصرة، وعبر هـذه العهود المتعاقبـة مارس التونسـيون في المدن والبوادي ألعابا كثيرة بعضهـا مختص بالأطفال وبعضها مختص بالكبار، وبعضها يشـترك فيها الكبـار والصغار، وأغلب هذه الألعاب ممتد في التاريخ العميق لهذه البلاد جلبته القبائل العربية النازحة من المشرق العربي واندمج وتفاعل مع العناصر الثقافية والفكرية المحلية.

وأغلب الألعاب التي يمارسها التونسيون يشترك فيها الذكور والإناث على حد السواء، كما أن هناك ما هو مختص بالإناث وما هو مختص بالذكور، ومرجع ذلك طبيعة كل من الجنسين، فالألعاب التي يحتاج فيها إلى جهد وخشونة لا يمارسها إلا الذكور أما التي لا تستوجب ذلك فتختص بالإناث، أو يشترك فيها الجنسان[1].

إن تطرقنا إلى موضوع اللعبة الشعبية فكرا وممارسة سيكون من زاويتين اثنتين أولاهما الأهمية الثقافية لهذا الموروث الثقافي المرتبط بالهوية الحضارية للمجتمع التونسي في عالم يعيش هيمنة ثقافية غربية تتجه إلى صهر النماذج الثقافية المتعددة للشعوب في إطار العولمة الثقافية، وثانيهما التأثيرات الاجتماعية والتفاعلات التربوية المرتبطة باللعبة الشعبية.

1 - الأهمية الثقافية للعبة الشعبية التونسية:

تعتبر الثقافة بكل مكوناتها المرآة الحقيقية التي تعكس عمق الموروث الشعبي لأي مجتمع من المجتمعات وتبين مقدار إسهامها في تطوير الحياة البشرية وبناء تاريخ وحضارة الإنسان.

وفي هذا الإطار تتمثل الأهمية الثقافية للعبة الشعبية التونسية في أن هذه الأخيرة تعرف بأنها نشاط رياضي ذهني ضارب في القدم، تتفاعل مكوناته الثقافية والاجتماعية في ارتباط وثيق بجذور الشخصية الإنسانية والمقومات الحضارية للمجتمع التونسي، فاللعبة الشعبية خليط متفاعل من أرصدة تراثية منفتحة على حياة الناس وشواغلهم، تتناقلها الأجيال جيلا بعد جيل لتمارسها برغبة وصدق من أجل الترفيه والتنشيط وتمضية أوقات الفراغ بصور إيجابية مفيدة.

1 - 1 اللعبة الشعبية والتنمية الثقافية:

تؤدي الألعاب الشعبية أدوارا مهمة في تأطير الموروث الشعبي المرتبط بالحركة والإيقاع والأناشيد والأغاني الشعبية، كما تساعد على انتقال العادات والتقاليد التونسية والمعارف الإنسانية بصورة طبيعية وتلقائية من جيل إلى آخر، مكونة بذلك ثقافة شعبية غنية بالمعاني والعبر والدلالات الاجتماعية التي تؤكد أهمية الانتماء إلى الجماعة.

وفي ارتباط الألعاب الشعبية بالممارسة الرياضية في المدن والأرياف التونسية نرى أن هذه الألعاب تتجاوز صفتها كممارسة فردية أو جماعية منظمة أو عفوية لتمثل ظاهرة اجتماعية في حد ذاتها، ذلك أن عديد الباحثين تناولوا الألعاب الرياضية بالبحث والتمحيص، واتفقوا على استنتاج مفاده وجود علاقة متينة بين الرياضة والثقافة، ذلك أن الألعاب الرياضية ارتبطت منذ القدم بحياة المجتمعات وأنشطة الإنسان وممارساته وطقوسه وعاداته اليومية حيث يمثل اللعب ممارسة يمكن أن نحدد من خلالها ثقافة المجتمعات وخصائص الحياة الجماعية للأفراد.

ويمكن أن نفهم دور الألعاب الشعبية في اختلاف الخصوصيات الثقافية بين المجتمعات بالنظر إلى أن كل نظام اجتماعي يفرز بالضرورة نظاما لعبيا خاصا به، يستمد قواعده بالأساس من تركيبة العادات والتقاليد التي تميز الجمهور الذي يمارس الألعاب المختلفة.

إن شكل الترابط بين اللعب والثقافة يتطلب مزيد البحث والملاحظة والتدقيق في سلوك الإنسان أثناء اللعب و داخل المحيط الاجتماعي الذي ينتمي إليه. وقد أدى هذا التقارب بين الثقافة واللعب إلى طرح تساؤلات وفرضيات عديدة تعتبر أن الألعاب الشعبية هي إنتاج ثقافي اجتماعي لبيئة اجتماعية معينة، يمكن من خلالها الكشف عن الخصائص الثقافية والفكرية لمن يمارسها ويعبر من خلالها.

وعلى هذا الأساس يمكن للألعاب الشعبية أن تنخرط بفعالية في التنمية الثقافية والمجتمعية من خلال خلق مناخ للتعلم والترفيه انطلاقا من السجل التذكري للمجتمع وإحياء الأرصدة



التراثية المادية وغير المادية التي تبقى مهددة بالتلاشي والذوبان طالما لم تكن مدعمة بذاكرة قادرة على حفظها ونقلها إلى الأجيال الجديدة التي تفرض عليها اليوم وسائط ترفيهية وتربوية مستحدثة في إطار مقتضيات الثقافة الرقمية وتقنيات الواقع الافتراضي، حيث أصبحت اللعبة الإلكترونية مجالا اجتماعيا جديدا للإثارة وممارسة العنف وخلق رغبات تفاعلية ومتع ثقافية رقمية لا تيسر لجمهور اللاعبين إدراك الدلالات الرمزية والاجتماعية للعب الشعبي[2].

1 - 2 خصائص الألعاب الشعبية:

يتميز اللعب الشعبي بجملة من الخصائص المشتركة رغم اختلاف البيئات الثقافية والاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الألعاب، ومن أهم هذه الخصائص:

- لا تحتاج الألعاب الشعبية إلى معدات خاصة أو أدوات رياضية معقدة أو ملاعب بمواصفات فنية محددة ويمكن أن يفسح ذلك مجال الابتكار واسعا أمام جمهور الممارسين من الأطفال والشباب الذين يجتهدون في توفير وصنع وسائل اللعب انطلاقا مما هو متاح في محيط اللعبة.
- الألعاب الشعبية قادرة على جذب اللاعبين من خلال ما توفره لهم من فرص فريدة في إظهار الموهبة والمهارة والقوة وسرعة البديهة.
- لا يحتاج اللعب الشعبي إلى فرض وإملاء ضوابط تنظيمية ثابتة لأنه يخلق ويربي المهارات في إطار من الحرية المنفتحة على الإضافة والإبداع.
- تعمل اللعبة الشعبية على التمرن على سرعة رد الفعل وحضور البديهة مما يمنح الأطفال القدرة على النمو الاجتماعي وبناء الشخصية.
- لا يرتبط اللعب الشعبي بالمكاسب المادية لأن هدفه تحقيق السعادة والترفيه الخالص لذلك هو خلو من مظاهر العنف والصراعات، كما تعتبر الألعاب الشعبية من أهم الوسائل الترفيهية والاتصالية خاصة في الأوساط الريفية، لذلك فهي تحتل مكانة هامة لدى أغلب الشرائح الاجتماعية ومختلف الأعمار والأجناس على اعتبار أنها متاحة في الزمان والمكان ومشوقة وغير مكلفة.

ومن الخصائص المميزة للألعاب الشعبية في علاقة اللعبة بجمهور اللاعبين المشاركين على اختلاف أصنافهم وأدوارهم هي:

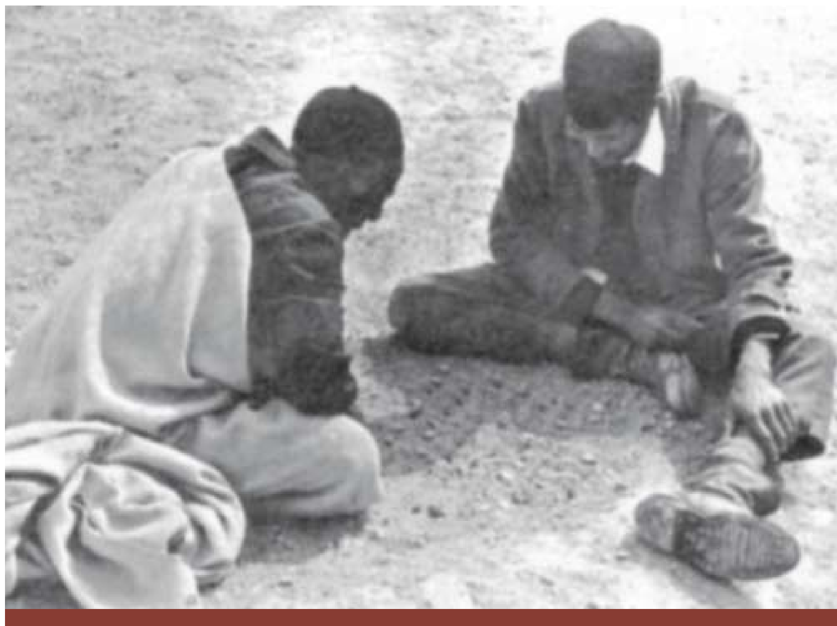
- أن يكون المشارك غير ملتزم بشروط تنظيمية كثيرة، ومعناه أن لا يكون محكوما بقواعد وتراتيب فنية معلومة سلفا.
- أن يكون حرا مخيرا في كل مرحلة من مراحل اللعب لأن في عملية الإلزام والجبر إلغاء لحرية المشاركة والممارسة، فاللاعب يختار بكل حرية اللعبة التي يريد الاشتراك فيها وكذلك يختار الدور الذي يتماشى مع قدراته البدنية واستعداداته النفسية لذلك نجده يلعب بكل تلقائية وعفوية.

2 - مجالات التأثير الاجتماعي والتفاعل التربوي في الألعاب الشعبية:

إن الدارس للألعاب الشعبية يلاحظ مستويات مختلفة من التنافس الجماعي لأن السمة الغالبة على هذه الألعاب هي حركية التفاعلات وتعدد العلاقات في إطار الجماعات المتنافسة، وهي ممارسات يمكن أن يكون لها عميق الأثر في العلاقات الاجتماعية في ما بعد، فهي تساعد الأفراد على تنمية ثقافة المشاركة الجماعية وبناء القدرة على الاندماج وربط العلاقات مع الآخرين، فأثناء ممارسة هذه الألعاب يتقمص اللاعب أدوارا مختلفة تفتح أمامه مجالات التفاعل مع الآخرين سواء من خلال علاقات منافسة وصراع أو علاقات تعاون وتكامل.

2 - 1 أهداف اللعبة الشعبية ووظائفها:

يهتم كثير من منظمي المهرجانات الفلكلورية



http://www.alyaum.com/News/thumbnail.php?file=2012/articles/m18_497701302.jpg&size=article_medium

في تونس باللعبة الشعبية كعنصر رئيسي من عناصر الفرجة على غرار مهرجان الصحراء الدولي بدوز بالجنوب التونسي ومهرجان الجواد العربي الأصيل بمدينة المكناسي بوسط البلاد وذلك لأن هذه الألعاب تتناول بصورة مباشرة عادات المجتمع وقيمه وتقاليده ضمن مقاربة مشهدية تتجه إلى حفظ عناصر هذا التراث من خلال تنويع المحامل البيداغوجية للعب وتطوير أدواته في علاقتها بمكونات الموروث الشعبي.

إن اللعبة الشعبية قد تحولت ضمن هذا السياق إلى فرصة للتحرر من قيود الواقع الرتيب وضغوط الحياة اليومية عبر التعرف المتواصل على المخزون اللغوي الأصيل لمفردات الألعاب وحقولها الدلالية في إطار البيئة الاجتماعية الحاضنة.

إن اللعب الشعبي على غرار الأنشطة اللعبية الأخرى يبني الأدوار وينظم ردود الأفعال خاصة في علاقة الأطفال بالكهول حيث يتمكن الطفل بانخراطه في اللعبة من تطوير قدراته وصقل مواهبه وتأكيد ذاته لأنه لا يرتاد فقط عالم الأشياء في زمن اللعب وإنما يتعرف في ذات الوقت على ردود أفعال الآخرين نحوه، وبذلك يكتشف الأسلوب المناسب لبناء المواقف وبناء العلاقات الاجتماعية[3].

إن محلية هذه الألعاب وأصالتها تدفع الناشئة نحو اكتشاف المحيط قصد التحكم في عناصره، فيصبح التفوق في لعبة ما تفوقا في إبراز الاستقلالية والتفرد في البحث عميقا في الجذور الحضارية لوجود الذات وما يمثله ذلك من تحقيق للتواصل الثقافي بين أجيال المجتمع الواحد رغم عناصر الاختلاف بينهم، وقد أدرك «جون بياجيه» «J.Piaget» في هذا السياق الوظيفة الاجتماعية للعب عندما لاحظ أن الأطفال يتعلمون قواعد السلوك والتعامل الاجتماعي من خلال التزامهم العفوي بقواعد الألعاب وقوانينها باختلاف أصولها ومصادرها[4].

2 - 2 اللعبة الشعبية نموذج حقيقي للاندماج الاجتماعي:

تعتبر الألعاب الشعبية مظهرا ثقافيا يعتمد على الرغبة الحرة في الاندماج والمشاركة الاجتماعية الواسعة رغم أن الحوافز والهدايا المادية بسيطة أو تكاد تكون معدومة في كثير من المجتمعات المحلية، حيث ترتكز ممارسة هذه الألعاب في أغلب الأحيان على الثناء والتحفيز المعنوي الذي يقيم مستوى الأداء والتفوق بصور تلقائية رمزية احتفالية تفتح المجال أمام الأطفال



والشباب للإبداع والابتكار من خلال بذل الجهد في تصميم ألعابهم وتطوير أشكال ممارستهم لها انطلاقا مما يتوفر لهم من خامات ووسائل في البيئة الاجتماعية المحيطة، فاستخدموا على سبيل المثال الأقمشة القديمة والصوف والجلود والعظام والخشب وأغصان الأشجار وقطع الفحم والنحاس والعاج.

وفي هذا الإطار تختلف الدلالات الثقافية والاجتماعية للألعاب الشعبية التونسية بين المجتمعات الساحلية والمجتمعات الداخلية وكذلك بين الألعاب التي تمارس في شمال البلاد وتلك التي تمارس في البيئات الجنوبية ذات الطبيعة الصحراوية القاسية، كما يمكن أن نحلل مدى قدرة الأطفال على ابتكار ألعابهم الخاصة بين الماضي والحاضر، حيث يعجز هؤلاء في الزمن الحالي على تقديم إضافاتهم ومبتكراتهم الشخصية فيما يتعلق بالألعاب وممارساتها في ظل الانتشار السريع للعبة الإلكترونية التي غزت عقولهم وعطلت الكثير من مظاهر اندماجهم الاجتماعي وفتحت أمامهم إمكانيات التماثل والتشابه مع أبطال وهميين وشخصيات افتراضية قوية ومنتصرة، أصبحت بالنسبة للكثيرين من ممارسي هذه الألعاب وجهة مغرية للتقمص والتوحد الجسدي من أجل بلوغ حالات جديدة من الاندماج والذوبان في عالم اللعبة المركب من ثنائية انتماء جسدي وفكري لوجود واقعي مستقر أمام الشاشة، ووجود آخر متخيل يتجاوز حدود الشاشة ليمتد إلى عالم رقمي يلفه نسيج من الشبكات(5).

تعتبر الألعاب الشعبية مجالا واسعا للتفاعلات التربوية والنفسية خاصة بالنسبة لممارسيها من الأطفال والشباب حيث تتطور تبعا لتطور قدراتهم البدنية والنفسية وخصائصهم الثقافية والاجتماعية من خلال ترغيبهم في اكتشافها وتنظيم ممارستهم لها.

ويتم هذا التنظيم في العادة بصورة تلقائية من خلال تفاعل اللاعب مع اللعبة ثم مع رفاقه بعد ذلك، لأن اللعب على اختلاف أشكاله وأجناسه الفردية والجماعية وتعدد فضاءاته الداخلية والخارجية يتيح للاعبين فرص التعلم وتنمية الذاكرة والتفكير والإدراك والتخيل والكلام وتنظيم الانفعالات والسلوكيات وتحقيق الإقتدارات المعرفية والعلائقية، فعندما يتسلق الطفل شجرة ويصل إلى أعلاها يكون قد تمكن من السيطرة على الخوف، وفي نفس الوقت تمكن من تقدير المواقع وتقييم مستوى علوها والحصول في نفس الوقت على زوايا نظر مختلفة للأماكن المحيطة.

إن الألعاب الشعبية عبر أنواعها وخصائصها العديدة، يمكن اعتبارها نموذجا ناجحا للتفاعلات التربوية التي تعتبر إحدى السمات والعوامل المؤثرة في نموونضج الجماعة الأولية فالسلوكيات المسجلة أثناء اللعب سواء كانت لفظية أو غير لفظية تعبر بالضرورة عن صورة معينة للتفاعل الدائر بين الأفراد، هذا التفاعل الذي يمتد من التجاذب إلى التنافر مرورا بسلوكيات التجاهل أو الجفاء في علاقات هؤلاء الأفراد بعضهم ببعض بالإضافة إلى أن هذه الألعاب يمكن أن تكون وسائل علاجية لمواقف الإحباط وحالات الاكتئاب في حياة الطفل حيث تنطلق وتتحرر الطاقات العصبية الكامنة في شخصية الطفل أثناء تفاعلات اللعب فتبعده عن التهيج النفسي والتوتر العصبي،(6) وفي هذا الإطار يمكن اعتبار اللعب الدرامي أو لعبة «العكفة»(7) مجالا واسعا للتفاعل إذ تلتقي هذه الأنشطة الرياضية في تحريك السواكن والطاقات الكامنة لدى اللاعبين للتعبير عن أحاسيسهم وانفعالاتهم في مواجهة الآخر فردا كان أم جماعة.

إن تحليل مظاهر التفاعل في اللعبة الشعبية يقتضي تسجيل وتبويب جملة المواقف والسلوكيات الصادرة عن جماعة المشاركين في اللعبة مثل درجة التعاون وتبادل الأفكار والآراء وسبل تصحيح الأخطاء وتبادل الأدوار والتجارب في ما بينهم بشكل يعكس قدرتهم على استيعاب معايير السلوك الاجتماعي المنشودة، لذلك نشير إلى أهمية التفاعل في دراسة جماعات اللعب

الصغيرة والتعرف إلى مدى حيويتها أو جمودها وأشكال التواصل بين أعضائها مما يتيح فرص تقييم هؤلاء بين إيجابية بعضهم ودورهم في خلق ديناميكية داخل الجماعة وسلبية البعض الآخر.

ويرى «كورت لوين»«kurt lewine» أن التفاعل هو بالدرجة الأولى تبادل وهو شرط أساسي للحديث عن الجماعة الأولية الصغيرة التي من الضروري أن يتشابه أعضاؤها في الأهداف والاتجاهات[9].

2-4 فوائد الألعاب الشعبية ومجالات تأثيرها:

تمثل الألعاب الشعبية كجزء من الألعاب التي يمارسها الأطفال، رافدا من روافد النمو ووسيلة تطور ونماء، فعلى غرار الأدوار والتأثيرات المختلفة للعب بصورة عامة على الجوانب العقلية والبدنية والاجتماعية للفرد، فإن الألعاب الشعبية لا تخرج عن هذا الإطار، لأنها تساهم في تكوين وبناء شخصية الإنسان في مختلف الجوانب المذكورة.

2-4-1 تأثير الألعاب على الجانب الجسمي:

تعتبر الألعاب الشعبية متنفسا حقيقيا للفرد، وطريقة ناجعة لبذل الجهد وتصريف الطاقات الزائدة، فأغلب الألعاب الشعبية إن لم تكن كلها تعتمد على الحركة والمهارات البدنية لأنها فرصة يتمكن من خلالها الفرد من تطوير حركاته في اتجاه اكتساب ردود أفعال دقيقة وثابتة وذلك من خلال أداء ألعاب التسديد واللقف وتقمص الأدوار فاللعبة الشعبية على اختلاف أشكالها وتعدد طرق ممارستها وبساطة أدواتها ووسائلها تعتمد كثيرا على المهارات البدنية مما يساعد على تنشيط الدورة الدموية ونمو أجهزة الجسم نموا سليما.

2-4-2 تأثير الألعاب الشعبية على الجانب العقلي:

تمكن الألعاب الشعبية ممارسيها من الأطفال والشباب من إدراك المبادئ المعرفية الأولى كالوعي بالمكان والزمان والتموقع في الفضاء حيث تساهم العديد من الألعاب الفكرية التي تعتمد على الذكاء وإعمال العقل مثل لعبة «الخربقة»[10] في تنمية معارف الفرد ومعلوماته وتمده بمجموعة من الخبرات الفكرية والعقلية الضرورية لاكتساب الفطنة واليقظة والقدرة على التمييز بين الصواب والخطأ.

3 -نماذج من الألعاب الشعبية التونسية:

نعمل في هذا الجانب من البحث على استعراض نماذج من الألعاب الشعبية التونسية التي نرى فيها أكثر من غيرها وضوحا لمؤشرات التفاعل الثقافي والاجتماعي والتربوي وقدرة على التأثير في تكوين شخصية اللاعبين من خلال اكتساب المعارف الجديدة وترسيخ العادات والقيم الاجتماعية السائدة، لذلك نعتمد في هذه الألعاب على الوظيفة الاجتماعية والتربوية للعبة أكثر من اعتمادنا على نوع اللعبة والأطر المكانية والزمنية لممارستها.

3-1 لعبة «بل وخناب»:[11] أي (الإبل واللصوص)

وهي لعبة يمارسها الأطفال الذكور تتعلق بالإغارة على الإبل في القبائل لأن الإبل سهلة الاندفاع وسريعة التنقل وأوفر فائدة من الغنم وغيرها، لذلك تسمى الإبل عند شعراء الجنوب التونسي بـ«الشومة» أي المشؤومة لأنها الأكثر عرضة للسرقة والنهب.

وتصور اللعبة عملية نهب الإبل ومحاولة ردها من قبل أصحابها حيث يمثل فريق أول من الأطفال دور الإبل ترقد في مكان معين يرقد بجانبها فريق ثان يمثل أصحاب الإبل، في حين يؤدي الفريق الثالث دور اللصوص الذين يأتون من بعيد مستترين بالظلام، فيسرقون الإبل ويسوقونها إلى مكان مخفي، يجتهد أصحاب الإبل في إيجاده، وأثناء عملية البحث قد تدور بعض المعارك بينهم وبين اللصوص باستعمال سيوف خشبية الهدف منها رد الخاطفين والاهتداء إلى مكان الإبل لتحريرها وتحقيق الغلبة على الخصوم[12].



3-2 لعبة الخربقة:

وهـي لعبـة لهـا شهـرة عظيمة بـين سكان الباديـة التونسية ولها لاعبـون مشهورون، وتشبه إلى حـد بعيـد لعبة الشطـرنج ولا تختلـف عنها إلا في اختـلاط حجـارة الخصمـين وأسمائهـا وتنقلاتهـا، ولا تـزال إلى اليوم ملتقـى كثير من الأطفال والشباب والكهـول في الأسواق والشوارع والساحات العامة والمناسبات الثقافية.

وصفـة هذه اللعبـة أن يحفر اللاعبـان حفرا معروفة العـدد في الأرض أو على بساط من الرمل بعـدد خمسة وعشرين حفرة بالنسبة إلى الأطفال وتسعـة وأربعين حفرة بالنسبـة للرجال، والحفرة تسمـى دارا، وتغلق المتوسطـة منها بالتراب لتكون هي الباب الذي يخرج منه اللاعب المبادر باللعب، وتسمـى هـذه الحفرة الوسطـى «دار المالـح»، أما بقيـة الحفـر فتعمـر ب»الـكلاب» وهـي الحجارة التي يحركها اللاعبان ويقتسمان عددها بحساب أربعة وعشرين «كلبا» لكل منهما، وينفرد أحدهما بالحجارة البيضاء والآخر بالحجارة السوداء، فإذا لم يوجد هذا اللون تعوض ببعر الإبل أو نوى التمر.

وطريقـة اللعـب أن يتبـادل اللاعبـان إنزال الحجـارة في «الديـار» أو الحفـر الخاصة بها ثم يمران إلى تحريك كلابهما واحدا بعد الآخر وكل «كلب» أبيض وقع بـين أسودين يقتل أو يخرج من اللعبـة والعكـس بالعكس وعندها يقـول اللاعب: «مات» وهكـذا حتى نهايـة اللعبـة وانتصار أحد اللاعبين الذي يتمكن مـن إقصاء أكثر ما يمكن من «كلاب » خصمه.

وتجدر الإشارة أن لعبة «الخربقة » لا تقتصر فقط علـى لاعبين في مواجهة بعضهما البعض بل تسجل في كثير من الأحيان انضمام أفراد آخرين ينحـازون إلى هـذا اللاعـب أو ذاك مـن خـلال مساعدتـه بالإيمـاءات والإشـارات إلى مواضـع الخطر وطرق تحقيق النصر.

3-3 كرة المعقاف:

وهي لعبة خاصة بالذكور تشبه لعبة «القولف» تجمع بين فريقـين بعدد غير محدد من اللاعبين يمكـن أن يبلغ عشرين لاعبـا بالنسبة لكل فريق، وصورتها أن يتقابل الفريقان عند نصف المسافة بـين المرميـين لاختطـاف الكـرة ودفعهـا باتجاه المرمى.

ولكـرة «المعقـاف» جملـة مـن الخصائـص نفصلها كما يلي:

- كرة المعقاف يفوق حجمها حجم كرة القولف وتتكـون من نسيج الشعـر أو الصوف، تخاط بخيط رفيع متين حتى تصبح صلبة.
- المعقاف وتنطـق بتفخيم القـاف، وهو عصا من جريد النخـل مستقيمة في طرفها الأعلى المخصـص لدفـع الكـرة انعطـاف في شـكل نصف قوس.
- عدد اللاعبين بالنسبة للفريقين غير محدد.
- مسافـة الملعب غير محددة كذلك بدقة، لأنها ساحة ممتدة بين مرميين.
- يمكـن أن يكون المرمى حفرة أو مكانا مرتفعا من الأرض تدخله الكرة أو تتجـاوزه فيعتبر ذلك هدفا.
- لا وجـود لحارس مرمـى بعينـه والسبب في ذلك غيـاب التحديد الأفقـي والعمودي لهذا المرمى الذي يشترك في حمايته مجموعة من اللاعبين.
- يعتمـد الهجوم على سرعـة اللاعبين وقوتهم البدنية وتدافعهـم وتجمعهم قصد الحصول علـى الكـرة والتحكـم في اتجاههـا، لذلـك يمكن أن نسجل في هـذه اللعبة بعض التدافع والإصابات.
- لا وجـود لقوانين دقيقة في كيفية تمرير الكرة بـين اللاعبـين إذ يمكـن للاعـب أن يقـذف الكـرة بالعصا أو برجله أو بيديه شريطة أن لا يمسكها بيده أو يهرب بها.
- لكـرة المعقـاف لغـة ومصطلحـات خاصـة، فالازدحـام حـول الكـرة يسمى «القحـار» أو «التقحويش»، فيقـال أن اللاعبين «يتقاحروا ويتقاحشـوا » حول الكرة، بينما يسمى ضرب

الكرة وهي على الأرض بـ«الطب» بفتح الطاء، وضربها وهي في الفضاء يسمى «التطريز»، إلى آخر هذه الكلمات والمصطلحات الخاصة[13].

3-4 لعبة الشارة:

وهي الشارة أو التمرن على إصابة الهدف، يمارسه الصغار والكبار، وصورتها بالنسبة للكبار أن يوضع عود أو علامة في حجر على مسافة متفق عليها، يصوب باتجاهها اللاعبون بنادقهم واحدا بعد الآخر، وقد يجعلون مكافأة بينهم غير النقود لمن يصيب الهدف أولا. أما بالنسبة للأطفال فإن سلاحهم في هذه اللعبة إما عصا يرميها اللاعب من مسافة معينة وإما حجرا يرمى بواسطة «المقلاع»[14]، وهو خيط من شعر غالبا، يربط طرفه في الوسطى من اليد اليمنى وفي وسطه «بيت الحجر»، ويتكون من ثلاثة خيوط وطرفه الأخير مطلق لا شيء فيه. يضع الطفل الحجر في بيت الوسط، ويمسك بأصابعه الطرف الأخير ويدير الخيط في الهواء بسرعة وقوة ثم يرمي الحجر بإطلاق الطرف المطلق من أصابعه، فيصيب أو يخطئ.

الهوامش

1 - محمد المرزوقي، مع البدو في حلهم وترحالهم، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، تونس 1984، ص 45.

2 - علي محمد رحومة، الأنترنيت والمنظومة التكنو-اجتماعية، بحث تحليلي في الآلية التقنية للأنترنيت ونمذجة منظومتها الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005.

3 - هوغيت هاغلار، علم النفس المدرسي، ترجمة فؤاد شاهين، موسوعة زدني علما، بيروت، 1999، ص64.

4 - المرجع السابق، ص67.

5 - يحي اليحياوي، أوراق في التكنولوجيا والإعلام والديمقراطية، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2004، ص 43-44.

6 - أشرف سعد نخلة، المشكلات النفسية للأطفال وكيفية علاجها، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، 2011، ص49.

7 - لعبة العكفة: لعبة شعبية تونسية تسمى كذلك المعقاف تشبه لعبة القولف ولكنها تتميز بكثير من الخصائص التي تجعل منها لعبة تراثية حرة لا تخضع ممارستها لكثير من القوانين.

8 - مليكة لويس كامل، سيكولوجية الجماعات والقيادة، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

9 - Pierre Kaufmann: Kurt Lewin. Une Théorie du champ dans les sciences de Lhomme. Paris. 1968. p 132.

10 - لعبة الخربقة: لعبة مشهورة في الأرياف والبوادي التونسية، تشبه إلى حد بعيد لعبة الشطرنج وصورتها أن يتقابل لاعبان يضعان بينهما على وجه الأرض حفرا صغيرة في الرمل مقسمة إلى سبعة سطور، كل سطر به سبعة حفر، تطمس الحفرة الوسطى وتعمر الحفر الباقية بالتساوي بالأحجار البيضاء لأحدهما وبنوى التمر الأسود أو غيره بالنسبة للآخر، ويتباريان في سرعة أكل كل منهما لكلاب منافسه أولا.

11 - الخناب: جمع خانب، وهو اللص في لهجة الجنوب التونسي.

12 - محمد المرزوقي، مرجع سابق، ص 46.

13 - محمد المرزوقي، مرجع سابق، ص 58.

14 - المقلاع: كلمة عربية فصيحة جمعها «مقاليع» ويسمى أيضا «محذفة» من الحذف أي الرمي، وهو سلاح قديم كان مستعملا عند العرب في الحروب منذ العهد الجاهلي إلى جانب النشاب، تم الاستغناء عنه بعد اختراع البندقية فأصبح استعماله مقتصرا على الأطفال لصيد الطيور أو التمرن على إصابة الهدف «الشارة»

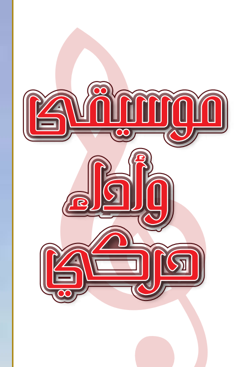


أرشيف الثقافة الشعبية
تصوير: فوزية حمزة



أغاني الغوص والسمر في العمل والترفيه

في الرقص الشعبي المغربي



الفنون الشعبية الغنائية في البحرين

أغاني الغوص والسمر في العمل والترفيه

خالد عبدالله خليفة
كاتب من البحرين

في الحقبة الزمنية التي سبقت اكتشاف النفط في مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين اعتمد أهل البحرين على ثلاثة أنواع رئيسية من النشاطات الاقتصادية التقليدية هي صيد اللؤلؤ والزراعة والتجارة، ولم تكن تجارة الغوص على اللؤلؤ والزراعة مصادر دخل فقط بالنسبة للسكان، بل ربطت الأهالي بأعراف وتقاليد اجتماعية نشأوا عليها، كما نتج عن هذين النشاطين موروث شعبي ضخم من التقاليد والعادات التي ما يزال الأهالي يتمسكون بها [1].

عاش أهل البحرين قبل اكتشاف النفط حياة تتسم بالبساطة والعفوية، وبالخشونة والصعوبة من أجل تأمين لقمة العيش، وتميزت بكم هائل من العادات والتقاليد المتوارثة، ويعرف بأن أهل الجزر هم أهل بحر، لذا فقد اشتهر أهل البحرين بركوب البحر لصيد اللؤلؤ الطبيعي الذي كانت له أسواق مزدهرة قبل سقوط وتدهور تلك التجارة.

يوجد توارث طويل لمهنة الغوص في البحرين، وتوجد أدلة ترجع إلى جزء كبير مما يسمى التاريخ الزمني، تتمحور حول شهرة اللؤلؤ البحريني، من جملة ذلك يذكر في ختم آشوري يرجع لسنة (2000) قبل الميلاد (عيون السمك من دلمون) عبارة يمكن ترجمتها إلى (اللؤلؤ الدلموني).

ومن الخطأ اعتبار أغاني الغوص حكراً على البحرين، فهي ميزة تميزت بها مناطق أخرى من الخليج العربي كالكويت وقطر وأبو ظبي، إلا أنها كانت دائما تحظى بمكانة بارزة للغاية لدى المجتمع البحريني ولطالما كانت البحرين مركز الغوص في الخليج، وبالتالي أضحت مركز الموسيقى المرتبطة بمهنة الغوص.

تدهور صناعة الغوص لأسباب محلية وعالمية

شكلت صناعة الغوص المورد الأوسع لمدخول الجزر حتى العام 1932 حين اكتشف أول حقل للنفط في البحرين، صاغ ذلك العام انقلاباً جذرياً في الموازين، حيث انحدرت صناعة الغوص حتى باتت تحتضر، غير أن هذا الانحدار قد بدأ مطولاً قبل اكتشاف النفط، ويمكن تحليل ذلك وتوضيحه بالرجوع إلى الإحصائيات المتعلقة بعدد السفن الخارجة في رحلات الغوص خلال السنوات المختلفة، ترجع أقدم المصادر والسجلات للعام (1833)، حيث خرج حوالي (1500) مركباً متجهاً إلى مصائد اللؤلؤ، بعد ذلك بما يزيد عن نصف قرن، أي حوالي (1896) كان عدد المراكب الخارجة لا يتجاوز (900) مركباً، أما في عام (1926) فقد بلغ عددها (515) حيث استمر التناقص بشكل مضطرد حتى بلغ عدد المراكب في عام 1936 (246) مركبا وفي عام (1948) وصل عدد المراكب إلى (83) مركباً فقط، أما اليوم فلا يكاد يتجاوز عدد الرحلات عدد أصابع اليد، هذا إن خرجت إحداها على الإطلاق.

توجد عدة مسببات تقف وراء الانحدار الذي تبع عام (1930) وهي كالتالي

1 - وفرة إنتاج اللؤلؤ الياباني المصنع والذي أدى إلى وجود منافسة جديدة وشديدة للؤلؤ الطبيعي في الأسواق العالمية.

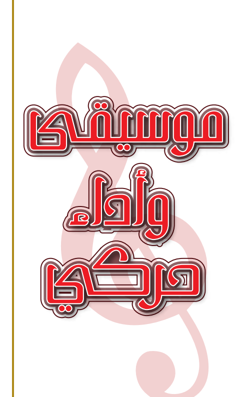
2 - الكساد الاقتصادي في العالم الغربي الذي نتج عن أزمة (وول ستريت wall street) عام (1929) والذي أثر على مقتنيي اللؤلؤ وتجاره لسنوات طوال.

3 - وفرت صناعة النفط الجديدة أعمالاً ووظائف بظروف أفضل وأجور أعلى مما كانت توفره صناعة اللؤلؤ، كما أدخلت إصلاحات على قوانين صناعة النفط عام (1923) كان من بينها أن مكنت الخاصة من تحرير أنفسهم من العمل أنى شاؤوا.

4 - القضاء على طبقة المهراجات في الهند بعد استقلالها في عام (1947) مما حرم تجارة اللؤلؤ من أهم سوق لها، إذ كانت تلك الطبقة من أكبر مستهلكي اللؤلؤ الطبيعي [(2)].

5 - بداية انتشار التعليم وتوجه الشباب إلى أعمال وأنشطة أخرى أكثر استقراراً وأمناً من الغوص الذي تشوبه المتاعب والمخاطر [(3)].

6 - هناك سبب إضافي وهو أن البريطانيين في طور عملية محوهم للقرصنة في الخليج خلال القرن التاسع عشر، تعمدوا تدمير جزء مهم من أسطول الغوص البحريني، وكانوا شديدي الحرص على منع الأسطول من استعادة مجده القديم، إلا أنه لم يتجل حتى الآن ما يثبت أن هذه النظرية تحتمل شيئاً من الواقع.





شكل 1 : آلة المرواس الإيقاعية المستخدمة في فن لفجري

7 - إن عرب الدواسر وهم قبيلة متفاخرة وذات سعة سكنوا منطقة البديع حتى عام (1845) هاجروا فجأة في عام (1923) إلى المملكة العربية السعودية واستقروا فيها، وكانوا يملكون أسطولاً من سفن الغوص ويؤمنون لقمة العيش لعدد كبير من الغواصين، وحين هاجروا هاجرت معهم مراكبهم وعمالهم.

8 - العاصفة العاتية التي ضربت الخليج المجاور للبحرين عام (1925) والتي تسببت في فقدان عدد كبير من مراكب أساطيل اللؤلؤ، يشار إلى سنة 1925 في اللهجة العامية عادة بأنها (سنة الطبعة) أي سنة الغرق.

ماهي علاقة صناعة الغوص بالموسيقى والغناء؟

إن صناعة الغوص المرتبطة بتاريخ منطقة الخليج العربي، كانت من الصناعات التي كفلت الحياة على هذه الجزر، وكانت تتطلب شدة الجأش وصلابة الأعصاب وقوة العضلات وتحمل الصعوبات، حيث كان الغواصون يبتعدون عن وطنهم وأهلهم وذويهم مدة أربعة أشهر وعشرة أيام، حيث تبدأ رحلة الغوص في بداية موسم الصيف وحتى نهايته، أي من شهر يونيه إلى شهر سبتمبر من كل عام تقريبا، ولقضاء تلك المدة في عرض البحر كان لابد لهم من أن يصطحبوا معهم مغنياً، ويقال له باللهجة المحلية (النهام) الذي يقوم بغناء المواويل الشجية والأغاني التي تساعدهم على مواصلة العمل، والتخفيف من آلامهم وغربتهم، والنهام هو شخص أساسي في السفينة وقل أن تجد سفينة غوص ليس بها نهام واحد او أكثر، حيث أن صناعة الغوص ومؤثراتها الخاصة مرتبطة بدور النهام على سطح السفينة.

أهمية الدور الوظيفي للنهام:

إن الأغاني الشعبية التي يؤديها النهام لها علاقة بكل عمل يؤدى على ظهر السفينة، أي أن له دورا وظيفيا مرتبطا (بدورة العمل) فكل حركة أو مجهود عضلي يتطلبه العمل من مجموعة البحارة يقوم النهام بالإيعاز به من خلال التنغيم والتلحين الموزون ايقاعياً لنصوص باللهجة المحلية الدارجة (العامية) فيساعد ذلك على تنظيم إيقاع دورة العمل من خلال مشاركة البحارة للنهام في أداء مقاطع لحنية قصيرة، حيث يرتبط كل لحن أو أهزوجه أو موال بأداء عمل معين يأمر به رئيس السفينة (النوخذة) فيترجمه النهام إلى موسيقى لحنية ايقاعية موقعة على آلة الطبل والطوس تساعد على الإندماج الذهني والعضلي لمجموعة البحارة وتوجه طاقاتهم للعمل الجماعي الموحد، لذا فإننا نجد أغنية أو موالة خاصة تؤدى عند سحب حبل المرساة (جر الخراب) وأخرى عند تخريج الشراع من مخزنه الـ (خن) أي أن كل أغنية عبارة عن رمز أو اصطلاح بين العاملين والمغني (النهام) الذي يقوم بترجمة وتطبيق عملي للأمر المطلوب تنفيذه مصاحباً بالغناء والإيقاع الذي يندمج فيه البحارة دون أمر من آمر حيث أنهم يمثلون روح العائلة المتآخية المتحابة، أما بداية رحلة الغوص فتسمى الـ (ركبة) ونهايتها تسمى الـ (قفال)[6].



شكل 2 : المراكب البحرية التي كانت تستخدم في الغوص على اللؤلؤ. مع ملاحظة أنها حديثة أي ليست شراعية.

فترات الغوص وأنواعه:

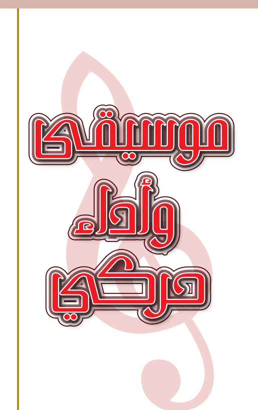
تختلف مسميات الغوص حسب الفترة التي تبدأ فيها رحلات السفن، فبعضها يبحر في فترات (الغوص العود) أي الغوص الكبير الذي تعلن عنه الحكومة بواسطة دائرة الغوص، ففي هذه الفترة تخرج جميع سفن الخليج إلى البحر حسب موعد متفق عليه من قبل حكومات هذه الدول، أما الرحلات الصغيرة فهي رحلات إضافية يقوم بها بعض البحارة إذا ما دعتهم الحاجة لتسديد الديون المتراكمة عليهم.

وهذه الرحلات حسب الترتيب الزمني كالآتي :

- الغوص الكبير (الغوص العود) :

تعتبر هذه الرحلة أهم حدث في السنة، فيشترك فيها سكان الخليج جميعاً من الرجال، وتبدأ الرحلة في شهر يونيه وتنتهي في شهر أكتوبر، وتستغرق الرحلة أربعة شهور وعشرة أيام، وتبحر جميع سفن الخليج في نفس الوقت المتفق عليه ومنها سفن البحرين والكويت وعمان وساحل الإحساء وقطر وسفن الساحل الإيراني وأبوظبي والشارقة وعجمان ورأس الخيمة وأم القيوين وتتجه بأعداد ضخمة على شكل أسطول وطني لكل دولة وبقيادة (السردال) الذي يقوم بإطلاق ناري من سفينته معلناً بدء الرحلة كما يقوم أيضاً بإطلاق ناري آخر معلناً عن نهاية فترة الغوص، حيث تحمل السفن مئات البحارة سعياً وراء اللؤلؤ الذي هو أهم مورد للرزق بالنسبة لجميع أهالي المنطقة، ولا يتخلف عن هذه الرحلة سوى الشيوخ والمعوقين، فهذه الرحلة كانت تعتبر مقياساً للرجولة والإقدام نظرا لطبيعة العمل فيها.

تنتقل السفن في منطقة صيد اللؤلؤ من (هير) إلى آخر و(الهير) هو حقل تتجمع به الأصداف بعد التأكد من استغلال الهير تماماً، أما ايرادات هذه الرحلة فلها نظم وقوانين ثابته تسري على الجميع، وتقسم بحسب وظيفة كل بحار فيكون نصيب (الغواص) الذي ينزل البحر أكبر من نصيب (السيب) الذي يسحب الغواص من البحر وللنهام حصة مضاعفة بطبيعة الحال، وبعد انقضاء فترة زمنية من الرحلة، عندما تكون حصيلة الصيد جيدة، يأتي (الطواش) وهو تاجر اللؤلؤ الذي يقوم ببيعه خارج البحرين وهو من أثرياء القوم الذين تكثر القصص حول ثرواتهم، يأتي في سفينة صغيرة تسمى (جالبوت) ويطوف على السفن في عرض البحر ويتفاوض مع (النوخذة) على شراء اللؤلؤ على شكل صفقات، ويحتفظ النوخذة بالايرادات إلى





نموذج إيقاعي 1 : يبين تدوين المقطع الصوتي الـ (شيلة) «هلي يا» التي يطلقها البحارة عند عملية سحب المرساة من البحر

نهاية الرحلة ثم يوزع جزءاً منها على البحارة، والباقي يوزع بين النوخذة والتاجر ممول الرحلة، أو إلى جيب النوخذة إذا كان هو مالك السفينة وممول الرحلة، تنتهي رحلة الغوص الكبير عند إعلان (القفال) فتعود جميع السفن إلى اليابسة، حيث تبدأ طقوس الاستقبال الاحتفالي المهيب من قبل الأهل والأولاد، الذي يحمل بعض الطقوس والدلالات الأسطورية نتيجة معاناة الانتظار المرير، والتي منها أن تذهب النسوة إلى شاطئ البحر وينشدن بعض الأهازيج الخاصة، مناشدين هذه القوة الطبيعية الجبارة والأمواج الغادرة بأن ترجع لهم الأحباب الذين طالت غيبتهم، وذلك من خلال نص جميل يتميز بالعفوية والبساطة يغنى في تناوب بين مجموعتين:

توب توب	يا بحر
توب توب	يا بحر
شهرين	والثالث دخل
شهرين	والثالث دخل
يبهم يبهم	يبهم يبهم
خاطفين بجيبهم	خاطفين بجيبهم
ما تخاف من الله	يا بحر
ما تخاف من الله	يا بحر

وتتميز رحلة الغوص الكبير عن باقي الرحلات بالأغاني والمواويل المصاحبة للعمل فهي من أساسيات الرحلة.

2 - **الردة:** وهي رحلة من الرحلات القصيرة بعد موسم الغوص طلباً للزيادة في الرزق وتعني العودة فهم يعودون إلى البحر في الأماكن العميقة بعد انتهاء الغوص الكبير إذا كان حظهم لم يساعدهم على سداد ديونهم لعلهم ينالون حظاً أوفر في هذه الرحلة وتستغرق فترة شهر أو أكثر وهي تعتبر رحلة ترفيهية يصطحبون فيها معهم الآلآت الإيقاعية وتؤدى أغاني لفجري في المساء في البندر (هي عبارة عن جزيرة قريبة أو فشت، والفشت عبارة عن قطعة ضحلة المياه تذهب إليها السفن أثناء العواصف والأمواج العالية ويذهب إليها البحارة للراحة أيضاً) أو قرب اليابسة.

3 - **الرديدة:** وهذه تسمية مشتقة من الردة وهي تصغير للإسم، حيث تكون رحلة قصيرة بعدد قليل من الرجال ولمدة محدودة في سفن صغيرة إلى الأماكن القريبة حيث المياه الضحلة وتسمى طريقة الغوص فيها (المطامس) أي الغوص في المياه غير العميقة وتستمر هذه الرحلة قرابة شهر .

4 - **البشيرية:** عندما يكون الجو شتاء يذهب عدد من البحارة الذين لا يتجاوز عددهم العشرة إلى الموانئ القريبة مثل ميناء (المسيعيد) وهو ميناء هام حالياً في دولة قطر حيث تكون المياه ضحلة.

5 - **العزاب:** وهي رحلة قصيرة في قوارب صغيرة لمدة يوم أو جزء من اليوم.

6 - **الخانجية:** وهي رحلة الغوص التي تسبق رحلة الغوص الكبير في شهر أبريل تقريباً وتستغرق هذه الرحلة مدة (40) يوماً.



شكل 3 : آلة الطبل وعدد 2 جحلة الـ (ليحلة) في اللهجة العامية الدارجة وهاتان الآلتان تعتبران من الآلات الإيقاعية الأساسية في فن لفجري.

أهم أنواع السفن:

يستخدم إسم (محمل) للدلالة على السفينة وإسم (الخشب) للدلالة على مجموعة السفن، التي يكون لكل نوع منها إسم خاص على حسب التصميم الهندسي الذي يتناسب مع أغراض الإبحار، والتي كانت تصنع في البحرين، وقد كانت صناعة مزدهرة في تلك الفترة الزمنية ومن أهم تلك السفن نذكر منها (السنبوك – البوم – الجالبوت – الشوعي – البتيل)[7].

نوعان من الفنون الغنائية:

لابد لنا من التمييز بين نوعين من الأداء الموسيقي فيما يخص الفنون البحرية، كونها تنقسم إلى قسمين أساسيين الأول (أغاني العمل) وهي المرتبطة بدورة العمل على سطح السفينة، الثاني (أغاني الترفيه) وهي الأغاني التي تؤدى في غير أوقات العمل في فترات الاستراحة في البندر (وهو أحد الموانئ القريبة من مكان الهيرات) أو في الدور الشعبية في فصل الشتاء بعد العودة من رحلة الغوص وتسمى (لفجري) وهي تحتوي على عدة فصول.

طاقم السفينة

يتكون طاقم السفينة من عناصر مختلفة من العاملين بحيث لكل منهم دور معين من العمل وهم كما يلي :

- **النوخذة:** وهو ربان السفينة وصاحب العمل.
- **المجدمي:** وهو الرجل الثاني في السفينة ومشرف العمل، وعادة ما يكون من البحارة القدامى وله دراية تامة بصناعة الغوص.
- **الغواص:** وهو الذي يغوص لاستخراج اللؤلؤ من قاع البحر.
- **السيب:** وهو الذي يسحب الغواص من قاع البحر عند انتهائه من عمله في جمع المحار.
- **النهام:** وهو مغني السفينة ويساعد السيوب في بعض الأحيان وعادة ما يكون عددهم اثنين أو ثلاثة.
- **الرضيف:** وهو المتدرب على مهنة الغوص، ويكون من حديثي العهد في المهنة ويساعد السيوب والغواصين في عملهم.
- **التباب:** وهو ابن أحد البحارة أو من أقربائهم يبلغ من العمر ما بين التاسعة والثانية عشرة،



ومهنته تنظيف السفينة من المحار وغسلها.

- **الجنـان:** وهو الذي يقوم بترتيب حبل المرساة والعناية بـه ووضعه بصورة مرتبة في مخزنه (الخـن) وعادة مـا يكون من كبـار السن في المهنة.

بداية العمل:

يتفـق النوخذة مـع البحارة الذيـن يختارهم ويمدهـم بسلفيـة تسمـى (التسقـام) علـى أن تخصم مـن أرباحهـم في نهاية الموسـم، ويحدد النوخذة يوماً لتنزيل السفينة إلى البحر لتطبيعها أي (إغراقها في المـاء) والقصد من هذه العملية هـو تشبيـع ألواحها بالماء بعد مـرور فترة الشتاء عليها، وهي خارج الماء مما يجعل ألواحها ناشفة ومفككة، وعادة ما يتم ذلك قبل شهر من دخولهم الغوص أي في شهري أبريل ومايو.

في اليـوم المحـدد لتطبيـع السفينـة يجتمـع البحـارة جميعهم لسحـب السفينـة إلى البحر، يساعدهم بعضـ أهالي الحـي بمصاحبة صوت المغني (النهام) الذي يشدو بأداء المواويل الشجية تصاحبـه أصـوات الطبـول وتصفيـق البحـارة المنتظـم مما يجعلهم في قمـة الحيوية والنشاط، وعند وصول السفينـة إلى المياه العميقة (يحدو) عليها البحارة بمطلع النص التالي.

(المجموعة الأولى)		(المجموعة الثانية)
(بالسلامة ياملي	**...**	**بالسلامة ياملي)**

وهي تـؤدى بصـورة جماعية بحيـث ينقسم المـؤدون إلى قسمـين، تبـدأ المجموعـة الأولى بالحـدوة، وترد عليهـا المجموعـة الثانيـة بمثلها، وتكرر حتى يتم تطبيع السفينة، ثم يذهب الجميع لبيـت النوخذة الذي أعد لهم وليمة الغداء عبارة عـن خروف مطبوخ مـع الرز، بعـد يومين يذهب الجميـع لتفريغ المياه من السفينـة، حيث ينقسم البحارة إلى مجموعتين، الأولى تقوم بتفريغ المياه مـن السفينة والمجموعـة الثانية تذهـب لتحميل معـدات الرحلـة مـن صـواري وحبـال ومراسي ومجاديـف تحمل على ظهر سفينـة أخرى تسمى (التشالـة) وهـي سفينـة صغـيرة خاصة لحمل المعدات، ثم تنقل تلك المعدات إلى سطح السفينة الكبـيرة حيث (يحـدون) عليـه بأهزوجة أخرى تبدأ بمطلع النص التالي.



شكل 4: الفنان الشعبي بن عواد وهو من أشهر الضاربين على آلة الطبل في فن لفجري

(المجموعة الأولى)		(المجموعة الثانية)
(هلـــي يــــا	**...**	**هلـــي يــــا)**

في اليوم المحدد (للركبـة) أي دخول الغواصين تحضر سفينـة التشالة مرة أخـرى وذلك لتحميل المواد الغذائيـة اللازمة للرحلة وهي عبارة عن (رز وتمر وماء وأخشاب للطبـخ وغيرها) وبعد الانتهاء من الاستعـدادات النهائية يصيـح النوخذة بكلمة (صلي) فينهم النهام بعبارة (ياما ل يا سلام) وهذه العبارة هي إشارة إلى مجموعة (السيوب) لإخراج الشراع من مخزنه، وتؤدى بطريقة الموال بينما ترد المجموعة عليه بكلمة (آه) طويلة من القرار الصوتي تبدأ بمطلع النص التالي المثال رقم (3).

(النهام الأول)

(يا مال يا سلام بالأمالي يا مال يا سلام)

(النهام الثاني)

(عافت عيوني المنامي يا سلام)



نموذج إيقاعي2 : يتبع الجيب إيقاعاً من 32 ضربة يعبر عنها بالطبل والطوس وبالتصفيق



نموذج إيقاعي3 : قد يتبع البسة أو الخطفة إيقاعاً من 16 ضربة

ثـم يتجه البحارة في خط مستقيم إلى الأمام لتثبيتـه في (الفرمـن) وهو عامـود خشبي طويل يحمل الشراع وهـم يؤدون حـدوة أو أهـزوجـة (هيلـي يـا ملي هيلي يا ملـي) وهي عبارة عن تناوب لحني بين مجموعتين.

وهكـذا تستمـر رحلـة الغوص في دورة عمل كبيرة يبذل من خلالها البحارة جهوداً مضنية في كل حركة وفي كل ساعة خلال ساعات العمل التي تبـدأ من فجـر كل يوم حتى فـترة الغروب، حيث يقـوم النهام بـأداء الغناء المصاحـب بآلة الطبل والطوس لكل حركة أو فعل على ظهر السفينة.

ملامح فنية بارزة:

لـكل حركة وكل عمـل يقوم به البحـارة أغنية خاصة تصاحبها، وللأغاني تأثير كبير على ضبط إيقـاع العمل ورفع الـروح المعنوية للبحـارة الذين يعانـون الكثـير مـن الجهـد والمشقـة والإحساس بفراق الأهل والأحبة، وتختص أغاني العمل برحلة الغوص الكبير فقط، وتكون هذه الأغاني إما عبارة عـن (حدوات) وهــي أغنيات جماعيـة على شكل إلقـاء منغم يطلق عليها اصطـلاح (ريسيتاتيف) يتكـون من عدد من الكلمات المتميزة بالنبر القوي علـى مقاطعها الصوتية، وذلـك لتوضيح وتحديد إيقاع الغنـاء بغرض ضبط إيقاع العمل الجماعي، ومثال لبعض تلك الحدوات (هو بالله – هو بالله) أو (هيلـي يالله – هيلي يـالله) أو تكون على شكل مواويل يؤديها النهام بمصاحبة صوت متصل تؤديه مجموعـة البحارة مـن حين إلى آخـر على النغمة الأساسية للمقام الموسيقي أو المسار اللحني، وتكون معظم مواضيع هذه الأغاني أو الحدوات مبنية على فكرة الاستعانة بالله وذكر الرسول الكريم (ص)، ونظراً لانشغال البحارة بالعمل فإنه لا يمكن التوسع في استخـدام آلات موسيقية كثيرة، لذلك تقتصر الآلات إن وجـدت في الأغنيـة على طبل واحد كبير بالإضافـة إلى (الطوسـ) أو (الطاسـات) وهـي صاجات كبيرة الحجم نسبيا.

خطوات الإبحار:

يمكـن أن نلخص خطوات رحلـة الغوص إلى العناصر التالية:

1 - **الجرار أو اليرار:** وهي عملية جر السفينة من اليابسة إلى المياه العميقة، حيث يتم غمر السفينة بالماء لمدة يومين أو أكثر لكي تتلاحم وتتماسك ألواح السفينة بعد فترة جفافها.

يـا مالي يا سلام: وهو مـوال حر يؤديه النهام بمصاحبـة صـوت متصـل تؤديـه مجموعـة البحـارة علـى الدرجـة الأساسية للمقـام أو السلـم الموسيقي، وهذا الموال يصاحب عملية إخراج الشراع المطـوي وتثبيته على (الدقل) أي الصاري ويبدأ نص الموال بعبارة (يا مالي يا سلام) وهو بمثابة مقدمة لأغنية الخطفة.

2 - **الخطفـة:** وهـي تسميـة لعمليـة (رفـع الشـراع) أو الإبحـار بالشـراع، حيـث يأمر النوخذة برفعـه فيشرع النهام بتلاوة مقدمة





شكل 5 : مركب شراعي خلال عملية الغوص لصيد اللؤلؤ / صورة حديثة

الخطفة بدون مصاحبة إيقاعية تتزامن مع لحظة وداع الأهل الذين ينتظرون على الساحل في هذه الأثناء.

(النهام)	(المجموعة)
صلي وسلم عليك يا رسول الله	يا الله
يا الله يا كريم	يا الله
يا رحمن يا رحيم	يا الله
مسافرين في أمان الله	يا الله

ثم تبدأ الأغنية بمصاحبة إيقاع البسة والطوس والأكف بعبارات:

يالله يالله يالله
يالله سيدي يالله
هولو لا والله
شلنا أتكلنا
هولو ربي عليك
عليك اتكلنا
ويا عزوتي يا من
يا من له الملك
يا عالم لما جرى
كريم تعلم
علمك بسود
سود الليالي .... إلى آخر النص

يستمر الغناء حتى يصل الشراع إلى أعلى الصاري، وبطبيعة الحال لا يتم رفع الشراع سريعاً بل يكون في غاية البطء، حتى يتماشى ذلك مع إيقاع الغناء ويأخذ البحارة فرصتهم في الرقص والغناء والترفية للتأقلم مع المحيط الجديد، وبعد انقضاء اليوم الأول تكون السفينة قد وصلت إلى الهيرات جمع (هير) حينها يكون قد حل المساء، إذ تستغرق عملية الوصول إلى المغاصات من الصباح حتى الغروب، في اليوم التالي وبعد تناول البحارة إفطارهم المكون من التمر والقهوة تنشر المجاديف إيذاناً بالغوص في الأعماق.

3 - **البريخة** : هي عملية الانتقال من هير (مغاص) إلى آخر، وتتم عن طريق سحب حبل المرساة (الخراب) الذي يتراوح طوله ما بين (100 إلى 500) متر، ويستغرق سحبه أحياناً مدة ساعة كاملة، حيث تم إرخاؤه من قبل أثناء عملية (المساناة) التي يتم فيها الانتقال من مكان إلى آخر في نفس (الهير) من أوله إلى آخره ومن الأغاني المصاحبة لهذه العملية ما يلي:

أ- بدينه : وهي اللفظة الأولى للموال.

ب - على صدره : وتعني أن سحب الخراب وقوفاً على صدر السفينة.

ت - الدواري : التسمية مأخوذة من الدوران،

إذ أن سحب الخراب يتم بدوران البحارة الذين يمسك كل منهم بجزء من الحبل وفي خط مستقيم يسيرون به إلى باطن السفينة.

ث - النتاري : اشتقت هذه التسمية من (النتر) بمعنى يقفز أو يهز، وأطلق هذا التعبير على هذه العملية، نظراً إلى أن العواصف تقذف بالسفينة وتنترها في بعض الأحيان، وارتبطت هذه التسمية بطريقة سحب الخراب وبحالة السفينة.

ج - الياهي : وهو موال يؤديه النهام لمصاحبة آخر بريخة في النهار قبل الاستراحة، عندما يكون التعب قد نال منهم جميعاً، وفيها يبدأ النهام بتلاوة هذه الجملة قبل الموال (وأول الصلاة على النبي من قبل ما أبدي).

4 - **جيب:** التسمية مشتقة من اسم (الشراع الصغير) الذي يصاحب إنزاله موال يؤديه النهام ويتناوب في أدائه مع باقي النهامين، وتتخلله صرخات يؤديها البحارة تعبيراً منهم عن الحماس، فبعد أن ينزل شراع (الجيب) وتلقى المرساة (ويطلق على هذه العملية اسم الطرحة) وهي تعني بالعامية (الثبات أوالوقوف في مكان واحد) يبدأ النهام مواله بعبارة (هيلي مال – هيلي مال – هيلي مال) ثم يدخل في أداء أحد المواويل على إيقاع (المخولفي) وهو من إيقاعات الغناء الترفيهي الذي يتم استخدامه في هذا المجال، ويمتاز هذا الأداء بأنه يصاحب بالضرب على الأكف بأسلوب متداخل ومتشابك من البحارة طوال فترة الغناء، في حين أن فصل المخولفي في الغناء الترفيهي يصاحب بضربة واحدة فقط بالكف على الوحدة الكبيرة.

من نصوص الجيب :

هولو هويا هولو
هولو كثر صلاتي
هولو صلاتي وبادي
هولو وأحمد شفيعي
هولو شفيع العبادِ إلى آخر تنزيلة النص

جزء من النص الأصلي :

كثرت صلاتي او بادي
على شفيع العبادي
وشفاعتك يا محمد
يوم الحشر يا سنادي
يوم الحشر ياشفيعي
ذخري وغاية مرادي

ميداف :

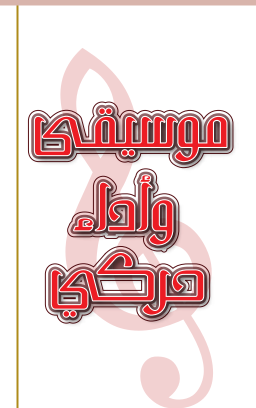
وهي أغنية تصاحب عملية التجديف وتسمى ميداف (مجداف) ويطلق عليها أحياناً اسم (يا مال) وهي الكلمة الأولى التي يبدأ بها هذا الموال الحزين الذي يؤديه النهام مع مصاحبة صوت متصل يؤديه البحارة، وهذه الأغنية لها وظيفتان الأولى هي الترفيه والثانية ضبط حركة المجاديف في نظام إيقاعي واحد[9].

ومن مواويل الميداف :

(النهام)	(مجموعة البحارة مع جرة المجداف)
هو يا مال هو يا مال هو يا مال	هيه
بديت باسمك إلهي ياعظيم الشان	هيه
يا للي على العرش ما فوق شانك شان	هيه
يا مرسل الأنبياء ويا منزل القرآن	هيه
على الذي من طلوعه انتصف له البدر	هيه
ديوان كسرى تهدم من طلوع البدر	هيه
إيجندل الجيش في وقعة حنين وبدر	هيه
بالله بنصرٍ قريب دوم عظيم الشان	هيه

أغاني السمر:

يطلق على مجموعة من الأغاني التي يمارسها البحارة (لفجري) وتلفظ افجري وهي الأغاني الترفيهية التي تؤدى على اليابسة، ففي فصل الشتاء وبعد انتهاء موسم الغوص يلتقي البحارة في الدار، وهي مكان مخصص لتجمع مؤدي الفنون الشعبية وللسمر وتوجد عدة دور (جمع دار) موزعة على مناطق البحرين المختلفة، بعد صلاة العشاء من كل ليلة يجتمعون فيها لتبادل الحديث والتسامر، حيث يمارسون غناء لفجري



حتى وقت متأخر من الليل، وكان لندرة حصول البحارة على أعمال في فصل الشتاء دور كبير في ازدهار هذا الفن، فقد كانت الدور هي أماكن الترفيه الرئيسية للبحارة في ذلك الوقت، أما بعد النصف الثاني من القرن العشرين فقد تقلص ذلك الدور، إلى مجرد اجتماع لمرة واحدة في الأسبوع لممارسة شتى أنواع الفنون، ومع دخول القرن الواحد والعشرين فإن الدور الشعبية تناضل للبقاء بعد فترة طويلة من الاحتضار، وذلك بسبب تغير ظروف المعيشة ونمط الحياة السريع، فأغلب الممارسين المخضرمين قد انتقلوا إلى رحمة الله، إلا نفر قليل من المتقاعدين ومجموعات من الشباب التي تهوى هذا النوع من الفنون وقد توارثته عن الآباء والأجداد.

ما بين الواقع والخيال:

تختلف الروايات عن أصل فن لفجري وبعضها يصل إلى حد الخيال والأسطورة ومنها ما هو واقعي، فيقال أنها تنسب إلى (الفجر) وذلك أن هذه الأغاني تؤدى من بعد العشاء حتى طلوع الفجر، ويروى عن أصل لفجري أسطورة غريبة تختلف تفاصيلها من مكان إلى آخر، وأكثر هذه الروايات انتشاراً تقول، أن ثلاثة من البحارة البحرينيين خرجوا ذات ليلة يبحثون عن مكان بعيد يلهون فيه بعيدا عن القيود فوجدوا مسجداً في إحدى القرى وتسمى قرية (أبو صبيع) وفي رواية أخرى المكان هو (كبر بالمريس) بالمحرق، وعندما اقتربوا سمعوا أصواتاً غريبة، وإذا بالحجارة تنهال عليهم، وصعقوا بمنظر الكائنات التي بالمسجد فقد كانوا أنصاف بشر، حيث أن النصف العلوي لأجسامهم كان لبشر أما النصف السفلي فعبارة عن أرجل حيوان، ثم تجرأ أحدهم فسلم عليهم فردوا عليه السلام وسمحوا لهم بالانضمام إليهم في سمرهم، وعند انتهاء السمر لم يسمح كبير هذه الكائنات للبحارة بالانصراف إلا بعد أن أخذ منهم وعداً بعدم غناء هذه الأغاني أمام أي أنسان آخر وإلا فسوف يكون عقابهم الموت، ومر الزمن ومات إثنان من البحارة وبقي ثالثهم، وعندما شعر بقرب موعد موته لم يقبل على نفسه أن يأخذ ذلك السر معه إلى العدم فقرر أن يطلع زملاءه على فنون تلك الأغاني الجميلة، حيث توفي بعد ذلك بأسبوع، وهناك روايات أخرى لا تختلف كثيراً في تفاصيلها عما سبق، والغريب في الأمر أن الغالبية العظمى من الممارسين لهذا الفن من كبار السن ومن المخضرمين يؤكدون في الكثير من المناسبات على صحة وقائع تلك الأسطورة القديمة.

مراحل فصول لفجري الرئيسية:

الجرحان: وهو موال حزين يؤديه النهام في البداية حيث يستعرض فيه قدراته الصوتية في الأداء ويصل إلى مرحلة من التجلي والإبداع في الأداء الارتجالي الحر، ومن هنا يتم التعرف على الإمكانية الصوتية التي تميز ما بين نهام وآخر، ويذكر بأن معنى تسمية (جرحان) هو بسبب أن هذا النوع من الغناء حزين إلى درجة أنه يعبر عن مشاعر النهام الجريحة، أو بمعنى أن غناءه صعب لدرجة أنه يجرح صوت النهام، ويقال أيضاً أن التسمية تحريف لكلمة (شرحان) وهي مشتقة من كلمة (شرح) أي أن هذا الموال الغنائي ما هو إلا مقدمة لشرح النص الكامل لفصل لفجري، ويتخلل غناء النهام بين كل بيتين تقريباً دخول المجموعة بغناء لحن قصير يشبه اللازمة الموسيقية حتى ينتهي النهام من غنائه.

النصوص الغنائية: تكون مبنية على الزهيريات (جمع زهيري) والموال الزهيري يعتبر من أهم النصوص الشعرية التي يتغنى بها النهام، وهو قالب شعري يقال أنه ينسب إلى رجل يدعى (ملا قادر الزهيري)[10] ويتكون الموال الزهيري (السباعي) من سبعة أبيات، تنتهي الأبيات الثلاثة الأولى بقافية واحدة، ثم ثلاث أبيات أخرى بقافية مختلفة



شكل 6 : آلة طبل وعدد 2 مراويس وزوجان من آلة الطوس ذات الجرس الصوتي المستخدمة في فن لفجري

عن الأبيات الأولى، ثم البيت السابع وهو ختام الموال ويكون من نفس قافية الأبيات الثلاثة الأولى.

ومن أجمل نصوص الزهيريات التي يتغنى بها النهامون النص التالي :

ياليت جدمي لكم يا أهل الخطا ما خطا
شرك الوصل لي نصبته في هواكم خطا
وراك يا زين تشره وانت منك الخطا
كف الهرج بس ما عاد شغلي معاك إنصاف
الوصل بعد الجفى كالغيث ليمن صاف
أما المودة تجي بين الإثنين إنصاف
والا الملامة على قل المودة خطا

التنزيلة : هي كلمة مشتقة من (إنزال أو تنزيل) وتدل على بدء نزول اللحن الأساسي، وهي أغنية جماعية تؤديها المجموعة ويوجد فيها اللحن الأساسي للفصل، وترردده المجموعة بمصاحبة الآلات الإيقاعية، وتبدأ التنزيلة بغناء أحد البحارة المهرة ويسمى (المغني) فيبدأ بأول جزء ثم تدخل معه المجموعة، والغرض من ذلك هو ضبط دخول المجموعة، ويستمر الغناء والضرب على الآلات من غير زخرفة، وعند نهاية التنزيلة يشرع النهام بالغناء، ويبدأ بكلمة (ياليل) ويرددها بألحان مختلفة حتى ينتهي نص التنزيلة، ثم يغني مواله ويسمى (حديان) وهي كلمة جاءت من حداء وفعلها يحدي، وهنا تبدأ الآلات الإيقاعية والأكف بإضافة الزخارف على شكل ارتجالات بحيث لا يخرج الإيقاع عن الوحدة الأساسية، ويصاحب الحديان صوت متصل على شكل همهمة (ونه) على النغمة الأساسية للمقام الموسيقي وتؤديه المجموعة أثناء سكوت النهام بين جملة وأخرى، وذلك بغرض المحافظة على التونالية للمقام، أما النص فيكون أيضاً مبنياً على الزهيريات ويتبادل النهامون الغناء كل بدوره حتى ينتهي آخر نهام من غناء زهيريته، وغالبا ما يكونون ثلاثة نهامين، حيث ينتهي الفصل بذلك، وبين غناء كل نهام وآخر لفظة (ياليل) بعدها يبدأ النهام الذي عليه الدور ويمكن أن يكون الهدف هو التأكد من دخول النهام على نفس درجات المقام وضبط الغناء[11].

وتعتبر التنزيلة أهم جزء من الفصل الغنائي، بل هي الأساس فلابد أن يكون لكل فصل تنزيلة في حين أنه يمكن الاستغناء عن الجرحان . ومن





شكل 7 : الجلسة التقليدية لأداء فن لفجري سواء في الدار الشعبية أو على ظهر السفينة

خلال التنزيلة يمكن تحديد نوع الفصل (هل هو بحري أو عدساني أو حدادي مثلاً) وهناك بعض التنزيلات التي يمكن أن تؤدى في فصل الحدادي وكذلك في فصل البحري بنفس اللحن مثال ذلك تنزيلة (يا لغير هجرك).

أما بالنسبة إلى العلاقة بين (التنزيلة والجرحان) الذي يسبقها فلا توجد هناك علاقة، حيث يمكن أن يكون الجرحان في موضوع يبعد كل البعد عن موضوع التنزيلة وفي مقامات مختلفة تماماً، وعليه فإن إرجاع أصل التسمية إلى شرحان (الشرح) يصبح ضعيفاً.

السمات الفنية :

1 - أغاني العمل:

يبدو أن مخزون الأغاني المنتمية لأعمال الغوص وبشكل عام تنقسم إلى شقين اثنين : الـ (خراطي) والـ (موال)، حيث تنتمي الأنواع التالية إلى فئة الخراطي وهي الـ (بسه) وتسمى في أحيان كثيرة الـ (خطفة) والـ (جيب) والـ (دواري) والـ (مخموس) والـ (نتاري) والـ (صورية) وتتطلب جميع هذه الأعمال وجود الطبل والطوس، وتتسم جميع الأنواع الغنائية المذكورة بحيازتها لإيقاعات واضحة ومعروفة.

أما الأنواع المنتمية لفئة الموال فهي : جر الحبل، يا مال ياسلام، ميداف، يا مال عشاري (مرتبط بالميداف) والياهو. فلا تأخذ أي من الآلات النقرية دوراً في أغاني الموال، وقد تختلف البنية كثيراً في الخراطي عنها في الموال. ففي المخموس على سبيل المثال يعتمد على سطر واحد، سطر واحد يتم تكراره عدداً كبيراً من المرات. وما أغلب قصائد الموال إلا مخرجات لشعراء محليين، شعراء من جزيرة المحرق ممن تربطهم صلات وثيقة ببعض النهامين.

توجد بعض التعابير القياسية المرتبطة بأغاني الغواصين، وتنفرد منطقة الخليج بأحدها وهو الـ (يا مال) حيث يسمع هذا التعبير مكرراً في بداية العديد من المواويل، وقد شرح الشاعر البحريني علي عبدالله خليفة المعنى الحقيقي وراء هذا التعبير وهو : يا (نداء) مال (الغنى والثروة) والثروة هي كل ما يمتلكه الإنسان، والملك لله وحده، فيكون المعنى الضمني لليا مال : (يا مالك .. يا الله).

يغني النهامون كل أغاني الغوص بمشاركة خاصة من الطاقم، والنهام هو من يقوم بأداء

جميع الأجزاء الغنائية الأساسية بطبيعة الحال، يتسم المعنى الدلالي للمصطلح (نهام) بالضبابية، ولكن قد يكون للمسمى ارتباط بالأسلوب أو التعبير الغنائي، وقد يكون معنى نهام هو أغنية حزينة ملأى بالتنهد، وقد تم توثيق معنى نهام في دليل البحرين التجاري (المنامة 1967 صفحة 171) بأن كلمة النهام تعني (الغناء بنبرة صوتية عالية وصوت محجوز) وفي معنى آخر هو يعني الصوت المميز في الغناء، ويلعب النهام دوراً ريادياً في كل أغاني العمل، بل في كل أغاني الغوص وفصوله، وقد نلحظ وجود اثنين من النهامين يتناولان الأداء اللحني بالتناوب، وقد يتراكب أداء الواحد منهم على الآخر لثانية أو اثنتين، ولكن عدا ذلك، لايحدث أن يغني الواحد منهم مع غيره في الوقت ذاته أبداً.

تصاحب أصوات الطاقم غناء النهام، وتتسم هذه المصاحبة بالبساطة نظراً لطبيعتها، كونها أغاني عمل، وكون هذا النوع من العمل يستلزم جهوداً جسدية مكثفة، على االرغم من أنها بسيطة، إلا أنها غير اعتيادية البته وخصوصاً تلك الأنواع ذات الطابع الـ (موالي). كما يقدم الطاقم حين أداء هذه الأنواع الأخيرة، نبرة صوتية رخيمة ومنخفضة جداً تسمى (أزيز) وذلك على نغمة موضوعة تحت النغم الأساسي لأغنية النهام بمسافة موسيقية تقدر بـ (ثمانيتين) «two octaves».

2 - لفجري:

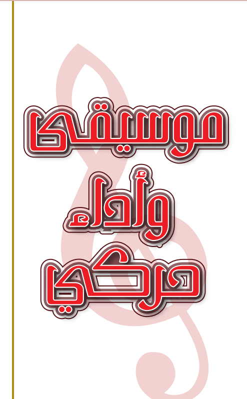
يطلق على مجموعة مهمة من أغاني الغوص اسم لفجري، يقال بأن هذا النوع من الأغاني كان يؤدى قديماً حين يحل المساء وتنتهي أعباء النهار فتلوح فرصة جديدة وملائمة لإعادة الحيوية والنشاط لهؤلاء الرجال، وقد كان لفجري يؤدى أساساً حين يستحيل الغوص أو يصعب بسبب الرياح، فيترك المركب الهير متجهاً إلى منطقة ضحلة قريبة من الساحل بانتظار طقس أفضل، لقد كانت هذه الحالات تتكرر كثيرا، وبالتالي كانت تفتح امكانيات جيدة وفرصاً للغناء.

يشارك الملاحون من طاقم السفينة بصورة أكبر في مثل هذا النوع من الأغاني، وذلك لعدم ارتباطها بالعمل، وتغدو أهمية الانعتاق من أجواء العمل في منح المشاركين الحرية اللازمة للمشاركة سواء بالتصفيق أو باستعمال آلات موسيقية أكثر ما تمكنه إياهم ظروف العمل، وترتبط بأداء لفجري عدة آلات إيقاعية مثل الطبل والطار والمرواس والجحلة والطوس، وتكتسب الـ (جحلة) خصوصية باعتبارها آلة لا تستعمل إلا من قبل ملاحي رحلات صيد اللؤلؤ عند الرغبة في أداء لفجري، كذلك يتميز قارعو الطبول بالقوة الجسدية المتميزة في القدرة على إظهار وتأكيد الضربات القوية الأساسية التي تدعم وتؤكد على المقاطع الهامة في الجمل الموسيقية.

يظهر لفجري بنية لحنية ومقامية وإيقاعية أكثر تعقيداً من بنى أغاني العمل، على الرغم من أن أغاني الخراطي (وهي من أغاني العمل) تتشابه في نواحٍ عديدة وبعض أغاني لفجري، وقد حظي فن لفجري بكل الاحترام والتقدير من كل من عاصروه وحضروه من أيام وظيفته في مجد ازدهار المهنة وحتى هذا اليوم، ولا زالت الصورة تنطوي على الكثير من الغموض والإبهام حول قصة ظهور فن لفجري، فجميع القصص تدخل من عالم الخيال وتخرج من بوابة الأسطورة والسحر والجان وهي قصة بحرينية تدخل فيها الغيبيات والدراما الميتافيزيقية بامتياز [12].

فصول لفجري:

كان لأغاني لفجري وظيفة محددة ومعروفة في حياة أولئك المرتبطين بصيد اللؤلؤ، تنتمي هذه الأغاني لألوان غنائية عديدة، كما يقال إن لفجري قد حصر كل الألوان الغنائية في الثمانية ألوان التي تنتمي إليه وهي (السنكني، البحري، العدساني، لمخولفي، الحدادي، الحساوي، الزمية، والدان. غير أن النوعين الأخيرين ليسا مستقلين تماماً، بل هما أشبه بتفرع عن الحساوي والمخولفي على الترتيب.




شكل 8 : آلة الطبل والجحلة والمراويس وعدد 2 من آلة الطار الإيقاعية

يعـد السنكني حالة خاصة، فهو النوع الوحيد مـن لفجـري الذي لا يغنـى على مـتن المركب بل يغنـى على الشاطئ. كما أنـه لا يتطلب إلا الآلات القليلة التي تتطلبهـا أغاني الخراطي، أي الطبل والطاسـ، على الرغم مـن احتماليـة أن يضاف إليهما زوجان من الطـارات، يغنى هذا الفن بعد الانتهـاء من بناء مركب جديد ويدشن بدفعه إلى المـاء، كما يمكـن أن يغنـى السنكنـي عند رجوع المراكب من الغوص بعد انتهاء الموسم، غير أن فن السنكني الحقيقـي لم يعد موجوداً، وذلك بسبب صعوبـة أدائه كما يبدو، وتكمـن صعوبة الأداء في البطء الإيقاعي الشديد، انقرض هذا الفن لكونه لا ينتمي إلى فنون العمل أو فنون لفجري وقد برع النهـام (عتيق مبـارك) المتوفى عـام (1977) في أداء هـذا النوع من الفنـون، ويحتمل أن يكون مصطلـح سنكنـي قـد اشتق مـن كلمـة فارسية تعني (ثقيـل) والمقصود به أن عملية دفع المركب مـن على الشاطـئ إلى البحر كانـت عملية ثقيلة ومجهـدة، كمـا كان مجهداً أيضـاً سحب المركب مـن البحر باتجـاه الشاطئ بعد عودتهـا وانتهاء موسم الغوص.

يعتبر فن الـ (بحري) أحـد الأنواع الرئيسية للفجري، اشتقت التسمية من (البحر) بكل تأكيد، أي أن مفاد الاصطلاح (بحري) هو أغنية البحر، وعادة مـا يبدأ النهامـون والغواصـون والسيوب لقاءاتهم في الدور الشعبيـة بأداء الفن البحري، ولربمـا يكون هذا التقليد عريقاً ومتوارثاً يعمل به حين الرغبـة في غناء لفجـري. تتماثل المجموعة الإيقاعيـة المصاحبـة للبحـري مـع المجموعـات المصاحبة لكل أغاني لفجري، باستثناء السنكني، فهـي مكونة من طبل واحد وعـدد أربعة مراويس وثـلاث جحـال، وفي بعض الحالات يتـم التبديل بـين الآلات الإيقاعية وهو أن تحـل حوالي خمسة طيران محـل المراويس والجحال، ويتكـون إيقاع البحري مـن (32) ضربة إيقاعيـة، وقد تتضح بنيتـه الإيقاعية أكثر من خـلال التصفيق الوارد في الجزء الثاني من الآداء الغنائي وقد يبدأ الفن البحري بمـوال أو بدون الموال من خلال البدء في التنزيلة مباشرة.

عادةَ ما يغنى العدساني بعد البحري مباشرة، إن أصـل الكلمة وتاريخها أمـران غير واضحين، على الرغـم من أن هنالك مـن افترض أن يكون الأصـل فيها مستـورداً من الكويـت، ومشتقاً من لقـب لعائلة ثرية ومهمة من تجار اللؤلؤ المعروفين

هنـاك. يعتمد العدساني علـى التنظيم الإيقاعي الذي يتبعه فن البحـري المكون من (32) ضربة والمرافق بالتصفيق، وكما في البحري فإن الضربة الإيقاعية (17) تعد ضربة خالية ويشير الكورس إليهـا بانحناءة جسديـة وإيماءة كبـيرة بالذراع الأيمـن، وبالمقارنـة نجـد أن هنـاك تشابها بين هذين الفنين في نواح عدة.

يرجـع ارتباط أغاني فن الـ (حدادي) بمهنة الحدادة، حيث كان للحداد دور مهم في بناء سفن الغوص وصيد اللؤلـؤ، ويظهر الاصطلاح حدادي أن النهامـين قـد استطاعوا الاستفـادة من هذا الأمـر، لا يرتبط الحدادي بمـوال في المقدمة، بل يبـدأ بتنزيلة، وقد تتباين التنزيلات في هذا الفن وتختلـف فيها الواحدة عن الأخرى وذلك بصورة أوسـع من تنزيلات الفـن البحري، حيث نلاحظ أن مقطـع التنزيلة يأخذ الصيغة (AABB) في معظم الأحان.

فـن (لمخولفي) هـو النـوع الرابع مـن أنواع لفجري الرئيسية، وترتبط الكلمة بمفهوم المخالفة والتشعـب، ولربما ذلك يشير إلى نـوع التصفيق الخاصـ االذي تنتهجـه أغاني فـن لمخولفي من خـلال مجموعتين من الرجال يصفقون بالتناوب علـى درجة عاليـة مـن السرعة، خالقـين تأثيراً مثـيراً في التوصيـل لما يليـه، أي الضربـة الأولى التـي تتلـوه في الـدورة الإيقاعيـة الداخلية لهذا الفـن، حيث تتكون الـدورة الإيقاعيـة للمخولفي مـن (8 أو 16) ضربـة سريعة. يبـدأ المخولفي بتنزيلـة كما الحـدادي أيضاً، وقـد تتخذ مقاطع التنزيلة الموسيقية أشـكالاً مختلفة الصيغ مثال: (AABA)، (ABCD)، (AABB) وقـد تغنـى التنزيلة من الكورس عـدة مرات قد تصل إلى سبـع مـرات في بعضـ الأحيان قبـل أن يبدأ دخول النهام الرئيسي بأداء الجرحان.

يعد الدان نوعاً مميزاً من أنواع لمخولفي، وإن اعتبار الدان نوعاً متفرعاً عن لمخولفي أمر ثابت، يثبتـه التماثل الإيقاعي بينه وبـين إيقاع لمخولفي العـادي، ولكن للدان خصوصيـة من حيث البنية الشعرية والموسيقيـة، إذ لا يحتوي فن الدان على تنزيلـة ولا على غنـاء النهـام المصحـوب بأزيز الكورس النغمي، مصطلح الـ (أزيز) هو الصوت القرار الـذي يصدره الكورس الـذي يشكل نغمة القرار (الباصـ) للأغنية، ومثال هـذه الصيغة هو دخول العبارتـين الأوليتين من الكورس تتخلله مداخـلات قصيرة حـرة يؤديها النهـام، وتتكرر تلك الصيغة من (5 – 6) مرات تقريباً.

يطلـق مصطلح فن الــ (حسـاوي) على نوع من الأغاني إشارة لانتمائها إلى منطقة الإحساء في شبـه الجزيـرة العربيـة، ذلـك أن الكثير من السيـوب قـد قدموا مـن منطقة الحسـا بالمملكة العربية السعودية ويشاع بأنهم قد جلبوا أغانيهم معهـم إلى البحرين، يتفـاوت أداء فن الحساوي بين السرعة والاعتـدال، ويميل إيقاعه السداسي في بعض الحالات إلى أن يتحول إلى ثلاثي، ولابد مـن الإشـارة إلى أن إيقـاع الحسـاوي يعتبر من أبسط إيقاعات لفجـري، يحتوي هذا الفن دائماً علـى تنزيلة ابتدائية مكونة من (2 – 5) مقاطع موسيقية أما الصيغـة اللحنية فهي تتبع الترتيب (AABB).

تعد الزميـة نوعاً خاصاً من أنـواع الحساوي فإيقاعاتهمـا متماثلة،كما يتقـارب الجزء الثاني مـن الزمية مع الجـزء الثاني من فـن الحساوي العادي من خـلال إصدار أزيز صوتي يصدر عن فم مغلـق يترافق مع غنـاء ثلاثة مـن النهامين، يناوب كل منهم زميله ولا يغني الواحد منهم أكثر من مرة واحدة فقط.

يوجد ارتباط أشبه بالعرف بين الرقص وفن لفجري، رقص يقوم به رجـال من الكورس، وهو أشبـه بنوع مـن الآداء الإيمائـي الراقص، حيث يقـوم الراقص بقفزات قويـة، وفي حركة هابطة بطيئة يثنـي ركبتيه منحـدراً إلى الأرض، ويطلق على هذا النوع من الرقص إسم اللعب.

تقاليد فنية من خلال الدور الشعبية :

لم ينشـأ في تاريـخ البحريـن تقليـد حقيقي





شكل9: أمسية لأداء فن لفجري بساحة المتحف الوطني الخارجية مع خلفية مركب شراعي واضاءة ملونة. أداء إحدى فرق الفنون الشعبية

لعوائل النهامين، حيث يـرث الإبن أباه ويتبعه في المهنة، كان النهـام يكتشف على متن المراكب من قبل الطاقـم والنهام المعين، فـإذا حدث وتواجد تباب شـاب يحمل موهبة الغنـاء، ولديه مخزون جيد من الأغـاني حصله بالسماع، قد تتم دعوته بكل بساطة للغناء على متن المركب، نادراً ما كان يتواجـد أكثر مـن نهام واحد محـترف على متن كل مركـب، بينما قد تكون هناك حاجة إلى اثنين أو ثلاثـة أو حتى أربعة مؤديـن، كان يتوجب على المحـترف في هذه الحالة إيجاد معاونيه وشركائه مـن بين أفـراد الطاقم، يتصـف الصوت المثالي للنهـام بكونه ذا (نطـاق) أو مجال صوتي واسع، ويتسـم بالمرونـة والقوة بحيـث يتمكن مـن أداء الجمـل اللحنية الطويلـة والمتميـزة في العبارات والنـبرات الموسيقيـة، ويتصـف أيضـاً بكونـه (معسـولا، لطيفا، نافذا، حادا وغليظا في الوقت ذاتـه) كما كانت قوة الحافظة والقدرة على غناء الموال تجـاري الصفات المذكـورة أهمية بالنسبة لأي نهام.

علـى الرغـم مـن اختفـاء أغـاني الغوص مـن المراكـب القليلة التـي كانت تخـرج في نهاية عصـر تلك الصناعة، إلا أنهـا لا تزال تقاوم من أجـل البقاء في بعضـ البيوت الموسيقيـة (الدور الشعبيـة)، كان العـدد الرسمـي للـدور الشعبية في عـام (1978) أربع عشـرة داراً، ثمانية منها في محافظـة المحـرق، واثنتان في منطقـة البديع في المحافظـة الشماليـة، وثلاث في منطقة الرفاع بالمحافظـة الجنوبيـة وأخـيرة في منطقة الزلاق في المحافظـة الشمالية، غـير أن من بين الثماني الموجـودة في المحرق تتـوزع اثنتان بـين منطقتي الحـد وقلالي، تنتظم مجموعات مكونة من (20 إلى 55) رجـلاً للمجموعـة الواحـدة، تنتمي كل منها لدارٍ معينـة، حيث يلتقـي الأعضاء بصورةٍ دائمة لشـرب الشـاي والقهوة وللغنـاء معاً، لكل دارٍ سيـد، ولكل سيد معـاون، يحمل رئيس الدار مسؤولياتهـا ويمثـل أعضاءهـا، وهـي مسؤوليـة متوارثة في أغلب الأحيان (13).

أشهر النهامين

- سالم العلان
- أحمد بوطبنية
- علي بن صالح مرشد
- سلطان بن عيسى
- هلال بن خالد

- جاسم عبد الرحمن
- راشد عامر

الخاتمة

في الوقت الحالي ومع مطلع القرن الواحد والعشرين انحصر أداء تلك الفنون في الدور الشعبية التي وصلت بدورها إلى مرحلة متقدمة من الإهمال والتهميش، ولابد من تحرك على مستوى الجهات الرسمية لدعم تلك الكيانات من خلال مشاريع تحتوي تلك الفنون في نظرة شمولية تهدف إلى الحفاظ على الثروة القومية من الفنون الموسيقية لهذا البلد والإفساح في المجال لإعطائها دورا متميّزا في حياتنا المعاصرة دون تشويه لمحتواها وبناها الأساسية.

صور المقال من الكاتب

المصادر

1 - أغاني الغوص في البحرين - وحيد أحمد الخان - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ص 55.

2 - الموسيقى في البحرين - بول أولسن - وزارة الاعلام. ص 135.

3 - وحيد أحمد الخان - أغاني الغوص في البحرين - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ص 61.

4 - الموسيقى في البحرين - بول أولسن - وزارة الاعلام. (بلجريف 1960 ص 20).

5 - المصدر السابق عن (بلجريف 1960 ص 9).

6 - أغاني البحرين الشعبية - عيسى جاسم المالكي - وزارة الإعلام. ص 33.

7 - أغاني الغوص في البحرين - وحيد أحمد الخان - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربي. ص 66 - 67.

8 - أغاني البحرين الشعبية - عيسى جاسم المالكي - وزارة الإعلام. ص 35 - 36.

9 - أغاني الغوص في البحرين - وحيد أحمد الخان - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربي. ص 129 - 130 .

10 - يوسف فرحان دوخي - الأغاني الكويتية - ص302.

11 - أغاني الغوص في البحرين - وحيد أحمد الخان - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربي. ص 152 - 155.

12 - الموسيقى في البحرين - بول أولسن - وزارة الاعلام. ص 141- 168.

13 - المرجع السابق.

مصادر (الأشكال والصور)

1 - الشكل رقم (1) من مجموعة الفنان أحمد الفردان - قرية سار. تصوير الفنانة فوزية حمزة - أرشيف الثقافة الشعبية.

2 - الشكل رقم (2): من مجموعة الفنان عبد الرحمن بهلول.

3 - الشكل رقم (3) : من مجموعة الفنان أحمد الفردان - قرية سار. تصوير الفنانة فوزية حمزة - أرشيف الثقافة الشعبية.

4 - الشكل رقم (4) : the rhythms of pearl diver music in qatar.toufic kerbage.

5 - الشكل رقم (5): من مجموعة الفنان عبد الرحمن بهلول.

6 - الشكل رقم (6) : من مجموعة الفنان أحمد الفردان - قرية سار. تصوير الفنانة فوزية حمزة - أرشيف الثقافة الشعبية.

7 - the rhythms of pearl diver music in qatar.toufic kerbage .

8 - الشكل رقم (8) من مجموعة الفنان أحمد الفردان - قرية سار. تصوير الفنانة فوزية حمزة - أرشيف الثقافة الشعبية.

9 - الشكل رقم (5): من مجموعة الفنان عبد الرحمن بهلول.

مصادر (النماذج الموسيقية)

1 - النموذج الإيقاعي (1): the rhythms of pearl diver music in qatar.for toufic kerbage.

2 - النموذج الإيقاعي (2و3): الموسيقى في البحرين. بول روفسنغ أولسن. ترجمة فاطمة الحلواجي.وزارة الإعلام. مملكة البحرين.



في الرقص الشعبي المغربي

http://www.marrakechpress.com/?p=3983

الجيلالي الغَرابي
كاتب من المغرب

إن الرقص لغة بـلا كلام، ولغة دون الكلام، ولغة ما بعد الكلام، وتفجير لغريزة الحياة التواقة إلى التخلص من الازدواجية...

يقسم –من ناحية جنس المشاركين فيه– إلى رقص ذكـوري، لا تشـارك فيه الأنثـى، ورقـص أنثوي، لا يشـترك فيه الذكر، ورقص مختلط، يجمع الجنسين معـا. ومن ناحية عددهم، إلى فـردي وثنائي وثلاثي ورباعي، وغير محدود العدد.

عرفته الحضـارات الغابرة على مر العصور، وهو ذاكرة تاريخية مهمة جدا، ومجال ثري لعدة أبحاث ودراسات. يعد من بين أقدم الأشكال التي لجأ إليها الإنسـان للتفريج عن انفعالاته، ويعتبر اللبنة الأولى في بناء صرح الفنون.

ولقد أرجعه اليونانيون إلى بداية نشأة الكون، فكان تعبـيرًا طبَعيا عن الشعور بالفـرح، وشكرًا للآلهـة، وتعبـدًا لهـا. ثـم تطـور بتطـور الحياة الاجتماعيـة، وتنـوع بتنـوع مناسباتهـا، ليصير إيقاعيـا مـع إيقاعـات الصنـوج، والتصفيقات، ومحاكاتيا يحاكي مظاهر الحياة العملية، ودينيا، وغيره...

يعرف المغرب عدة رقْصـات، يمكن إجمالها في أربعـة أنواع، هي رقصة العَـلَاوي والمَنْكوشي، ورقصــة أَحَيْدُوس، ورقصــة أَحَوَاش، ورقصة الكَـدْرَة. وتمارس بطـرق متنوعة، منهـا أحواش التي تستعرض بطريقتين اثنتين. وتتميز رقصتا أحواش والكـدرة بكونهمـا رقصتـين ساحرتين جميلتـين، وبكونهما تمثلان كتابًـا مفتوحًا مثقلا بالمعـاني المستعصية، والمضامـين المستغلقة على كل مـن هـب ودب، والرمـوز، والاستيهامـات، والخصوبة...

إن الأقسـام الثلاثـة الأخـيرة (أحيدوس، وأحواش، والكـدرة) تختلـف عن القسـم الأول (لعلاوي والمنكوشي) بكونها تجمع بين الاستمتاع بالغنـاء مـن جهـة، والرقص مـن جهـة ثانية. ويشارك فيها الرجل والمرأة، زيادة على أنها ذات غرض أو طابع مدني، باستثنـاء رقصة الخنجر بإقليم حاحا مثلا...

أمـا في مـا يتعلـق بالمنهجية التـي سلكتها في هاتـه المقالـة، فقـد تناولـت في العنصـر الأول الرقص - عامـة - تعريفـا، ونشـأة، وأقساما، ووظيفـة، ورمزيـة. وعالجت في العنصـر الثاني الرقـص الشعبـي المغربـي - خاصـة - أنواعـا، وبعض طرق ممارسـة، متخذا رقصة (أَحَوَاش) أنموذجا. وذيلت الدراسة بملحقين اثنين، تضمن أولهما بعض المصطلحـات ذات الصلة بالرقص الشعبي، وحوى ثانيهما صورًا لمختلف الرقصات.

وقـد استعنـت ببعـض المناهـج العلميـة، منهـا المنهـج الأسطـوري (الميثولوجـي)، والمنهـج الأَنَاسِـيُّ (الأنثروبولوجـي)، والمنهـج الوصفـي (المورفولوجـي)، والمنهـج الاجتماعـي (السوسيولوجي)، والمنهج التاريخي...

أولا: الرقص

أ - تعريفه

جـاء في معجـم (لسـان العـرب) لصاحبـه (محمد بن منظور): "رقص: الرقص والرَّقَصَان: الخبـب، وفي التهذيب: ضـرب مـن الخبـب، وهو مصـدر رقـص يرقـص رقصـا؛ عـن سيبويـه، وأرقصه. ورجل مِرْقَص: كثير الخبب (...). قال أبو بكر: والرقص في اللغـة الارتفاع والانخفاض. وقـد أرقص القوم في سيرهـم إذا كانوا يرتفعون وينخفضون"[1].

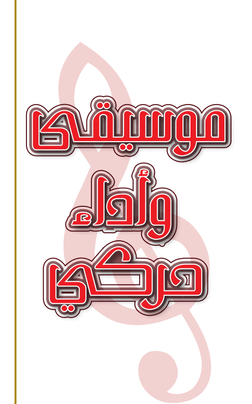
إن الرقـص لغة بـلا كلام، ولغة دون الكلام، ولغـة ما بعـد الـكلام، وتفجـير لغريـزة الحياة التواقة إلى التخلص من الازدواجية...

ب-نشأته

عرفته الحضـارات الغابرة على مر العصور، وهو ذاكرة تاريخية مهمة جدا، ومجال ثري لعدة أبحـاث ودراسـات. يعد مـن بين أقـدم الأشكال التي لجـأ إليهـا الإنسان للتفريج عـن انفعالاته، ويعتـبر اللبنة الأولى في بنـاء صرح الفنون. ولقد أرجعـه اليونانيـون إلى بدايـة نشـأة الكـون، إذ اعتمدت رقصات الإنسان الأولى تناغم الكواكب، والنجـوم، ومورسـت طقوس على ضفتـي البحر الأبيـض المتوسـط، فتحـرك الراقصـون بشكل حلزوني بغيـة محاكاة حركات الكـون، والأفلاك السماوية...

ج-أقسامه

يقسـم -مـن ناحية جنـس المشاركـين فيه- إلى رقـص ذكوري لا تشـارك فيه الأنثى، ورقص أنثوي لا يشترك فيه الذكر، ورقص مختلط يجمع





الجنسين معا. ومن ناحية عددهم، إلى فردي وثنائي وثلاثي ورباعي، وغير محدود العدد.

د-وظيفته، ورمزيته

إنه أكثر متعة لمن يمارسه ويؤديه منه لمن يكتفي بمشاهدته فقط. ولقد أكد العلماء والباحثون النظرية التي مُفادها أن بعض حركات الحيوانات والطيور هي مصدر الرقص، وبوادره، لأن الإنسان البدائي كان يراقبها، ويقلد حركاتها. وهو شكل فني يتم فيه خلق الصور الفنية عن طريق الحركات والإيماءات أو الإشارات من لدن الراقصين بواسطة أوضاع أجسادهم.

جاء نتيجة مختلف الحركات والإيماءات المرتبطة بأعمال الإنسان، وبانفعالاته وانطباعاته عن العالم المحيط به. إنه أحد أعرق تجليات الإبداع الشعبي، فقد كان في بداية الأمر متصلا بالأغنية والكلمة، ثم امتلك شخصيته المستقلة بذاتها، وتتم عن طريقه ممارسة التأثير العاطفي والفكري...

كان تعبيرا طبَعيا عن الشعور بالفرح، وشكرا للآلهة، وتعبدا لها. ثم تطور بتطور الحياة الاجتماعية، وتنوع بتنوع مناسباتها، ليصير إيقاعيا مع إيقاعات الصنوج، والتصفيقات، ومحاكاتيا يحاكي مظاهر الحياة العملية، ودينيا، وغيره.

ويحمل دلالاتٍ ورموزًا معينة، فالرقص الجماعي "عند بعض الدارسين يمثل العاصفة بما يصاحبها من ريح ورعد ومطر، إذ إن تحريك الجسم بما عليه من حلي وثياب يحكي صوت الريح، في حين يحكي الضرب بالأقدام على الأرض صوت الرعد. أما التصفيق فيقلد صوت المطر في حال نزوله. ثم يأتي الصياح إعلاما ببشرى نزول الغيث وإعلانا للفرح بذلك"(2)، ويعد لغة يتضرع بواسطتها الإنسان إلى الإله، ويهدئه، ويجعل حضوره محسوسا.

كانت قفزات الراقص إلى أعلى تعين على نمو الكائنات الحية والنباتات، وتنضج المحاصيل الزراعية، وكانت صرخاته وجذباته تطرد القوى الخفية، وتبعد الأرواح الشريرة الخبيثة التي تهدد كيانه.

وكانت العذارى العربيات في الجاهلية ترقصن رقصة حول أصنام آلهة العرب، لينالوا رضاها، ويستعطفوها في أن تهبهم الخير والغيث، وتوفر محاصيلهم، وترفع شدائدهم، وتخلصهم من القحط والجفاف، وتبعد الأذى والأمراض عنهم، وتحقق مختلف رغباتهم. هاته الرقصة



رقصة أَحْوَاش

رقصة أَحَيْدُوس

رقصة الكَدْرَة

تسمى الدّوار بفتح الدال وضمها، ولقد أشار الشاعر (امرؤ القيس بن حجر الكندي) إليها في قوله:

فَعَنَّ لنَا سِرْبُ كَأنَّ نعَاجَهُ
عَذَارَى دُوارٍ في المُلاءِ المُذَيَّلِ[3][4]

كما أنه يكون مناسبة يتعرف أثناءها الشباب العزب الفتيات العذارى، ويرقصون معا، ويتزاجون، ومناسبة يتجاوز فيها الإنسان بعض المحظورات مثل كشف الوجه بالنسبة للمرأة، يقول المثل الشعبي المغربي:

اَللِّي كَيشْطحْ مَا كَيْدَرْكْ وَجْهُو

ويرى الهنود أن الرقص يجبر أرواحَ المرض على أن تنضمَّ إلى الراقصين، وتشاركَهم رقصهم، فينهكها ذلك، وتطلب العفو، وتنسحب[5]. وهناك رقصات مثل رقصة الأسد في إفريقيا، ورقصة الدب في اليابان، ورقصة المهر بأندونيسيا، تهدف إلى تهدئة الأرواح الشريرة...

ثانيا: - الرقص الشعبي المغربي

أ- أنواعه

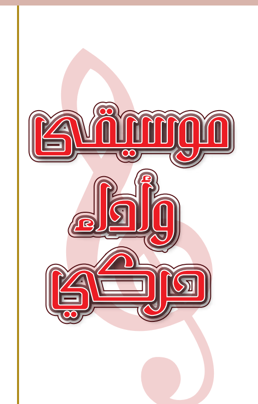
يعرف المغرب عدة رقْصات، يمكن إجمالها في أربعة أنواع، هي:

أ - 1 - رقصة العَلاَوي والمَنْكوشي

تسود شمال المغرب وشمال شرقه، وتحديدا مدن الحُسَيْمَة، وتازَة، ووَجْدَة، والمناطق المجاورة لها. من خصائصها أنها تشبه التدريب العسكري، ويتجلى ذلك في اعتمادها الصيحات دون الغناء، وكذا البندقية التي قد تعوض بالعصا أحيانا، إضافة إلى الضرب بالأرجل على الأرض، وتحريك الأكتاف بقوة. وهي حكر على الرجل دون المرأة.

أ - 2 - رقصة أَحَيْدُوس

تنتشر وسط المغرب من المحيط الأطلسي غربا إلى مدينة الرَّاشديَّة شرقا، ومن سهل الغرب شمالا حتى سهول الرِّحَامنَة وهضاب الشيَاظْمَة وعَبْدَة جنوبا. تعتمد لونا واحدا من الآلات الموسيقية هو البندير. يمارسها الرجال والنساء معا مصطفين، مسندين أكتافهم بعضا إلى بعض.





رقصة تاسكيوين

أ - 3 - رقصة أَحْوَاش[6]

يقع مجالها الجغرافي في الجنوب الشمالي للمغرب، المحصور بين مدينتي الصَّويرَة ومُرَّاكُش شمالا والصحراء جنوبا، والمحيط الأطلسي غربا وإقليم وَرْزَازَات شرقا. يمارس هذا النوع الجنسان على حد سواء، وتستخدم فيه آلة البَنْدِير على وجه الخصوص. تنقسم هذه الرقصة إلى أقسام ستة، هي:أحواش الرجال، وأحواش السيدات، وأحواش الأوانس، وأحواش الرجال والسيدات، وأحواش الرجال والأوانس، وأحواش العزاب والأوانس.

أ - 4 - رقصة الكَدْرَة[7]

توجد في منطقة الصحراء بالجنوب المغربي. تعتمد أساسًا آلة طبل (الكدرة) أي القِدْر، والتصفيق الجماعي بالأيدي. تعرف برقصة الرجال الزرق لكون الراقصين يرتدون ألبسة زرقاء. وتشارك فيها المرأة أيضا، ففي مدينة طَاطَا على سبيل المثال، يضرب رجل بآلة تشبه العصا من حجم صغير على طبل الكدرة، وتشرع جماعة من النساء في التصفيق، وتتوسط الحفل امرأة تلبس ثوبا أزرق اللون إلى درجة أنه لا يظهر شيء من جسدها، ولا عضو من أعضائها، ثم تشرع في الرقص مقلدة بحركات جسدها كل نغمة من نغمات الطبل والتصفيق.

تتميز رقصتا أحواش والكدرة بكونهما رقصتين ساحرتين جميلتين، وبكونهما تمثلان كتابًا مفتوحًا مثقلا بالمعاني والرموز والاستيهامات والخصوبة والجنسية...

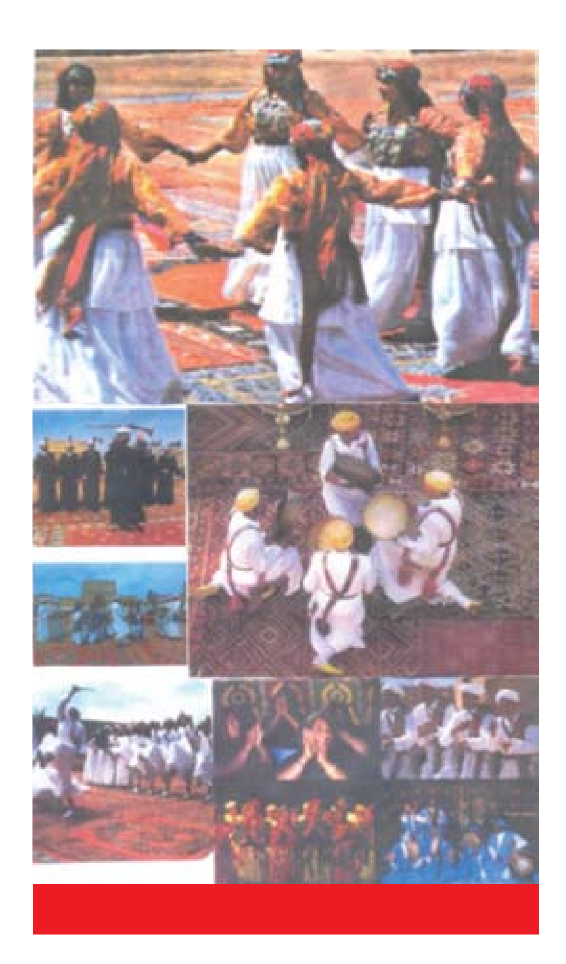
إن الأقسام الثلاثة الأخيرة (أحيدوس، وأحواش، والكدرة) تختلف عن القسم الأول (لعلاوي والمنكوشي) بكونها تجمع بين الاستمتاع بالغناء من جهة، والرقص من جهة ثانية. ويشارك فيها الرجل والمرأة، زيادة على أنها ذات غرض أو طابع مدني، باستثناء رقصة الخنجر بإقليم حاحا مثلا...

ب-بعض طرق ممارسته:-رقصة أحواش أنموذجًا[8]

يُمَارَس الرقصُ المغربي بطرق شتى، وتختلف إيقاعاته وأداءاته من منطقة إلى أخرى. فرقصة أحواش مثلا تتم بطريقتين اثنتين، هما:

ب - 1 - الطريقة الأولى

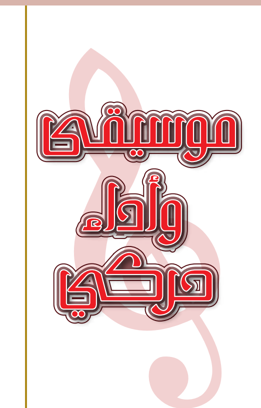
يُبْدَأ وغروبَ الشمس بكنس ساحة كبيرة بأحد الدواوير، وتنظف جيدا، ثم ترش بالماء لئلا تثير الغبار أثناء عملية الرقص. وحين يرخي الليل سدوله تنار الساحة بمصابيح كهربائية، ويحضر بعض شباب القبيلة أدوات إقامة مشروب الشاي، فتوضع قنينة غاز أو أكثر في قلب القاعة، وإلى

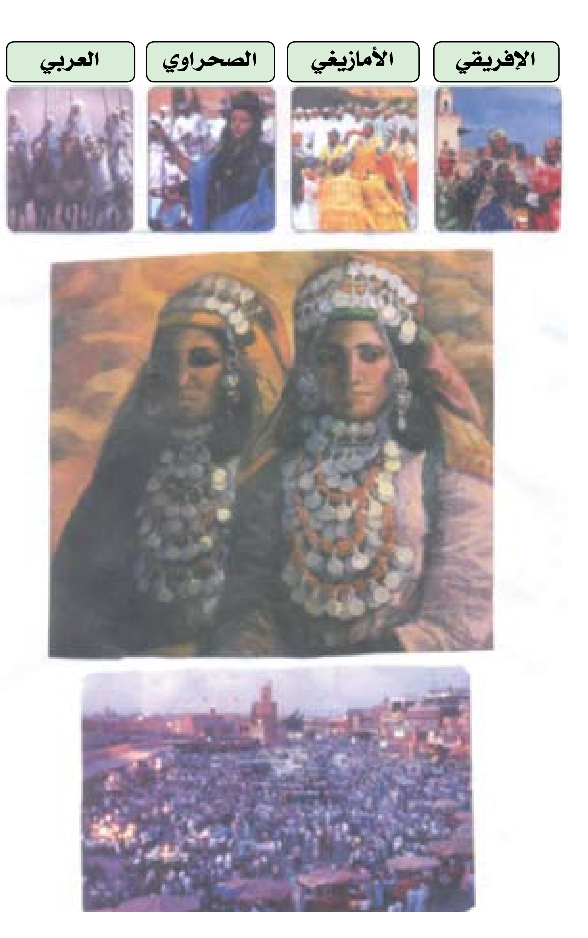


جانبهـا صحون كبيرة بها عدد كثير من الكؤوس، يتوسطهـا إبريق كبير (الـبـراد) في حجم المغلاة (الغَـلاَّي)، هذا إضافة إلى علب الشاي، وقوالب السكـر، وكميـة كبيرة مـن نبات النعنـاع... بعد ذلـك، تقبـل جماعة مـن الذكـور رجـالا وإناثا، يتصدرهـم رئيسهـم، يرتـدون عبـاءات بيضاء وعمامات صفراء، وينتعلون أحذية ونعالا متباينة الألـوان، يغلب عليها اللـون الأسود، وبين أياديهم بنادير مختلفة الأحجام، ثم يتوسطون الساحة.

إثـر ذلك، يتدفق الجمهور علـى المكان وافدا إليـه من الدواويـر المجاورة، ومن مركـز المدينة أيضا، وما هي إلا لحظات قليلة حتى تغص جنبات الساحة بالراغبين في تمتيع العين، والأذن، وبقية الجـوارح، بإيقـاع رقصـة أحواش. يشمـل هذا الجنسين معا: النساء والفتيات كبيرات وصغيرات ومتوسطـات الأعمار، يتمركـزن في جانب واحد، والرجـال والشباب والأطفال، يستقرون في جانب آخر، دون أن يحدث اختلاط بينهما.

يُـؤّذَن بالانطلاقـة، فيغنـي أحدهـم بصوت حـاد مرتفع، ويصدح الرئيس آلة البندير، ويكرر الآخرون الكلام نفسه، ويشكلون دائرة تتحرك في اتجاه اليسار، ويشرعون في الرقص بدفع أرجلهم اليمنـى إلى الأمام، ثم يقربون منها اليسرى. أما أجسادهـم فيتمايلون بها إلى الأمـام تارة، وإلى الـوراء تارة أخرى. ويستمـر الرقص والغناء إلى أن يبلغـا ذروتهما، فلا تسمـع إلا أصوات المغنين والبناديـر الحادة القوية. في هـذه اللحظات يعد الشـاي، وتتوقف المجموعة عـن الرقص والغناء، ويـوزع علـى الحاضريـن كلهـم بشـكل منتظم. تستريح الفرقة بعـد أن يحتسي أفرادها الشاي، ثـم تستأنـف نشاطها من جديـد، وهكذا دواليك إلى أن يوشك الصبح أن يتنفس. حينئذ تستسلم للراحة، بعد أن يكون التعب قد أخذ منها مأخذا، وفعـل فيهـا فعلته... فيتفـرق الجمهور وقـد رَانَ بـه النعاس، راجيا تجـدد المناسبة في وقت قريب جدا...





ب - 2 - الطريقة الثانية

تكنس الساحة بعناية، وترش بالماء، وتوضع في جنباتها أكوام من العشب اليابس والحطب لتغذية النار. عند حلول الظلام تحضر جماعة من الرجال حاملين بنادير كبيرة، رصعت جوانب بعضها بصفائح نحاسية مستديرة، ثم تتبعهم جماعات من النساء ترتدين لباس الحفلات والأعياد، وتضعن فوق قفاطينهن الملونة كساء شفافا أبيض اللون، نقط بنقط مطرزة، وقد لفت جدائل شعورهن في خمر ذات ألوان صارخة، تكشف عن آذانهن، وتتدلى خلفهن، وعصبت جباههن بشريط ثوبي داكن مخطط بالأحمر والأخضر والبنفسجي، وهو طويل ملقى على ظهورهن، يصل حدود الخصر منتهيا بخمائل طويلة. وزينت أعناقهن بقلادات كبيرة ذات صفوف متعددة الطول، وقد رصعت فيها كرات من اللبان مختلفة الأحجام، تفصلها عقيقات زجاجية، وقطع نحاسية صغيرة، وأخرى نقدية فضية. وأخذن زينتهن كاملة: فالحواجب مرصوفة، وعليها خطوط أفقية من مسحوق الكحل، وعلى كل خد ثلاث نقط من الحناء مستديرة، وعلى الذقن وشم تقليدي، ويرتدين أحذية حضرية مطرزة، ونعالا حمراء مدورة من صنع محلي.

تعطى إشارة البدء، فيغني رجل بصوت مرتفع، وينقر رئيس الجوقة البندير، ويردد الرجال الجملة نفسها. ثم تنشطر النساء إلى مجموعتين، تردد الأولى الجملة الغنائية، وتردد الثانية اللازمة الختامية. وبعد ذلك، تشرع المجموعة كلها جمعاء في التحرك حول النار في اتجاه اليمين، وتكون الحركة مضبوطة، إذ تلقي كل راقصة رجلها اليمنى حوالي عشرين سنتمترا، ثم تقرب رجلها اليسرى من اليمنى في المرحلة الموالية. أما الرجال فيكونون واقفين أول الأمر، ثم يقعدون حين تأخذ النساء في الرقص، ولا يرقصون، بل يكتفون بالضرب على البنادير رافعين أيديهم اليمنى إلى مستوى الرأس، موقعينها بكل قوة. وعندما يحمى وطيس الإيقاع يقلدون النساء، فيلقون بأجسادهم إلى الأمام، ثم إلى الخلف..

الملاحق

بعض المصطلحات ذات الصلة بالرقص الشعبي

***-الرَّكَّاصَة**

راقصة تصطحبها المجموعة الموسيقية معها. ترقص وسط الجمع مرتدية ألبسة مثيرة، من أجل كسب أكبر قدر ممكن ن تبرعات المتفرجين.

***-الزَّعْبُولة**

محفظة صغيرة تصنع من الجلد، يشدها الراقص بخيط إلى أحد كتفيه، ويتزين بها أثناء عملية الرقص، وغالبا ما تكون صفراء اللون.

***-الدَّرْبُوكة**

آلة إيقاع تصنع من الطين أوالخشب أوالمعدن، وتغطى بجلد حيوان. يستعملها الموسيقي جالسا متأبطا إياها، ويقرعها إما بأصابع يده وإما بكفه.

***-الكَصْبَة**

تصنع أساسا من القصب بنحت تجاويفها. وهي أنواع: -الثلاثية -الخماسية -الكبْلِي -السَّبُولَة -المَخَّزْني.

***-البَنْدِير**

دف دائري الشكل مصنوع من الخشب، وهو يشبه الغربال. يلصق عليه جلد ماعز أو غنم سميك، ويتوسطه خيطان مطاطيان قويان، يساعدان على تفخيم الصوت.

***-الكَلاَل**

تعريجة صغيرة مصنوعة من الطين على شكل لولب. يغلف أحد مخرجيها جلد، ينقر عليه بأصابع اليد. وإذا كانت هاته الآلة من الحجم الصغير فإنها تسمى (أكوَّال).

***-الغَايْطَة**

مزمار خشبي له فتحة ضيقة في الأمام وفتحة واسعة في الخلف. تجعل في الفتحة الأمامية زمارة صغيرة، ينفخ فيها العازف ألحانا تنسجم وإيقاع البندير.

***-الخْمَاسِي**

ناي ذو ست ثقب، مع ثقب في الجهة المقابلة لها.

***-الرَّزَّة**

عمامة يضعها الشيخ فوق رأسه بشكل دائري دقيق جدا، يغلب عليها اللون الأصفر، وقد تكون بيضاء.

***-أُلُون -تَالُونْت** (باللغة الأمازيغية)

يصنع في الغالب من جلد الماعز، وهو موتر، على شكل دائرة خشبية عرضها حوالي خمسة سنتيمترات. تختلف مساحة دائرته من مكان إلى آخر.

***-تَاغْرِيت** (باللغة الأمازيغية)

هي الزغردة، وتصدر من النساء اعترافا منهن بأنهن أعجبن بما يشاهدنه من رقص، وما يسمعنه من غناء، أو إيقاع.

صور المقال من الكاتب

الهوامش

1 - محمد بن منظور:لسان العرب. الطبعة الأولى:1410هـ - 1990م، الطبعة الثانية:1412هـ - 1992 م، الطبعة الثالثة:1414هـ- 1994م، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، المجلد السابع، مادة:رقص، صص:42-43.

2 - عباس الجراري:في الإبداع الشعبي. الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط-المغرب رجب 1408هـ-مارس 1988م، ص:115.

3 - ديوان امرئ القيس. تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم. ذخائر العرب:24، نشر:دار المعارف، الطبعة الخامسة، طبع:مطابع دار المعارف، القاهرة-مصر، بدون تاريخ، ص:22. أثبتت كلمة (دوار) بفتح حرف الدال.

4 - ديوان امرئ القيس. حققه، وبوبه، وشرحه، وضبط بالشكل أبياته:حنا الفاخوري، بمؤازرة:وفاء الباني. سلسلة الموارد والمصادر، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولى، بيروت-لبنان 1409هـ-1989م، ص:49. أثبتت لفظة (دوار) بضم حرف الدال، وجاءت كلمتا (ملاء) و(مذيل) نكرتين.

5 - ألفرد ميترو وآخرون:السحر من منظور إثنولوجي. ترجمة:محمد أسليم. الطبعة الأولى، مؤسسة سندي للطباعة والنشر، مكناس-المغرب 1999م، ص:53.

6 - لقد حضرتُ هاته الرقصةَ بدوار) الجديد (بمدينة طاطا (ما بين:1999م- 2001م، وحضرتها أيضا بدوار (تِغْرَمْتْ) بالمدينة نفسها فجر يوم الجمعة 03 فبراير 2012م.

7 - لقد شاهدت هذه الرقصة كذلك بمدينة طاطا ما بين:1999م- 2001م.

8 - اِعتمادًا ما شاهدته بمدينة طاطا.


أرشيف الثقافة الشعبية
تصوير: فوزية حمزة


ثقافة
مادية



صناعة الخزف:
سيرة الطين المغربي
مدخل إثنوغرافي

http://img0.etsystatic.com/il_fullxfull.174290732.jpg

إبراهيم الحجري
كاتب من المغرب

منــذ القــدم والإنســان المغربــي ينحــت إبداعاته أنى شــاء مقاوماً، بذلــك، الخواء والابتــذال والتلف والنسيان وضيق فســاحات التواصل مع عوالم الذات حينــا، ومصارعا لتحــدي الطبيعة وإكراهــات اليومي وإحباطــات الزمن المــر، حيناً آخر، وبحثــا عن آفاق لتصريف طاقاته المختزنة أحيانا أخرى، هذه الطاقات التي يتأتى لها أن تتفجر في شكل منجزات ذات طابع إنساني يمتزج فيها صدق الأحاسيس والارتباط بالأرض طينا وهواءً وتجليّاً..

ومع العبور السريع للأزمنة والدهور؛ يأتي النسيان على الكثير من هاته التجليات الإبداعية ويَبقرُ المحو الفيزيقي أخرى، بينما يظل النزر اليسير– لظروف إنسانية واستتيقية غالبا ما تخلقها الصدفة– صامداً، مكابداً، عنيداً، مقاوما كل أشكال النسف ورياح العسف... ولعل من أقدم ما يختزنه زادُ الذاكرة المغربية التراثية نلفي فن صناعة الخزف الذي انتشر بمناطق شتى من البلاد وذاع صيته؛ لينتقل من مناطق إلى أخرى، إما في شكل مشتريات ومبيعات أو عن طريق رحيل الفنانين من مدينة إلى أخرى أو من بادية إلى حاضرة.

وقد اشتهرت به عدة مدن مغربية كفاس ومكناس وسلا وآسفي.. لكن، ولظروف تاريخية وإنسانية، نالت مدينة آسفي النصيب الأكبر من هؤلاء المبدعين الذين استقروا، هناك، في قلب المدينة وشكلوا ورشات عمل تطورت عبر التاريخ، وتوارثت جيلا عن جيل وأبا عن جد... وقد ساعد، على هذا الاستقرار، توافر سبل العمل والمواد الخام، خصوصا، تربة الطين التي تتشكل أغلب الطبقات الأرضية لهضبة عبدة منها، ولعل فكرةَ فنية الخزفيات والفخاريات جاءت عبر مراحل من اختمار الصنعة وإتقانها وتنافس الحرفيين على الجودة، إذ كان التناول بداية عبارة عن حرفة لكسب الرزق وخدمة الناس في توفير حاجياتهم من الأواني والمصنوعات الطينية البسيطة... ثم ما فتئ أن صار العمل الخزفي فنًّا أصيلا يسلب العين ويثير شهيتها وفتنتها... يستدرجها من مجاهل المعمور ذاهلة إلى بازارات آسفي ودكاكينها العتيقة بتل الفخارين..

تل الفخارين:

وقد شكل هذا الفن الحق، من مدينة آسفي، قبلة للزوار والسياح عربا وأجانب... هذه المدينة الأثرية الممتدة أصداؤها عبر شجرة التاريخ العريقة، القابعة في خشوع على الأطلسي تحكي سيرا وأنطولوجيات وميثولوجيات أزمنة وعصور وشعوب.. تقول للعالم: «أنا مازلت هنا رغم الحكايات... رغم التعرية... رغم كل التغيرات الجيوتاريخية... رغم قساوة الطبيعة... فرحةً كما كنت دائما أستبطن المحكيات وأدونها في صحائف من طين وفخار بأنامل من ذهب ودم وصلصال..»

وقد تناولت عدة كتب ودراسات تاريخ هذا الفن وحياة بعض رواده من «المْعَلْمِيَّة» وأصوله ومنابعه الأولى ومحجاته وأسواق ترويجه وتصديره... ولئن كان هذا الفن قد نال حظوة عالمية وذيوعا شعبيا وأصداء ووهجا كونيّين، فإنه مازال يستعمل، في الغالب، أدوات بسيطة تزيد من شعبيته وإقبال الناس عليه واهتمامهم بجمالياته رغم المنافسة والمضايقة التي يتلقاها من طرف المصنوعات الحديدية والزليجية والقرميدية... وقد اشتهرت المنطقة التي يصنع فيها الخزف والفخار منذ القدم بآسفي، بوسم خاص ومستفز للكينونة الإبداعية (تل الفخارين)، حيث تتوفر لدى الحرفيين و«المْعَلْمِيَّة»، هناك، أفران ومساحات للإنتاجات المتنوعة ودكاكين وبازارات للتسويق و العرض..

من هذا التل التاريخي العريق تشع رائحة الفن والإبداع شعرا وتشكيلا وفلسفة لتفوح في سماء كل العالم عابرة السهول والجبال والصحارى والبطاحي وتهز أوتار كل العشاق والذواقين على اختلاف أجناسهم وتوجهاتهم وتاريخهم... من هنا تبدأ رحلة الخزفيات نحو عوالم أوربا وباقي الجهات وما لها من وسائط في ذلك غير أريج الإبداعية الصادقة وصبر فنانين ذوي ملكات فولاذية... «تل الفخارين» حيث الشمس تشرق بأشعة تمتزج بالأسطورة والشعر البدائيين، لتحكي تجارب أنبتتها الفطرة على الطين الناطق بأيدي تؤمن بأصالة الانتماء للصلصال... تجارب إنسانية معتقة بنفح المكابدة والتاريخ.. تجارب تختصر أسئلة القلق الوجودي





http://ririfleur.r.i.pic.centerblog.net/xa9x9j8y.jpg

والأنطولوجـي وتعانق عذابات الإنسان ومطامحه في أبسط التجليات وأكثرها تعبيرية...

مـن هنا كانت البداية، ربما، لفن عريق يعتمر المدينــة الضاربــة بأطنابهــا في جـذور التاريــخ، المخضبة برائحة الفتوحات والأسمــاك والأوائل.. مـن هنا أيضا عبرت كل الحضـارات.. و ربما كان الامتـداد لوصل غريب مع التربـة والطين ورائحة الأرض... «تل الفخارين» لوحة خزفية تحكي للعالم سيرة الصلصال المغربـي، طافحة بكل التفاصيل الشعريــة الإنسانية الباذخة التـي تصدر أهواءها عن مقربة من النخل والوادي والشعاب المتواطئة.

فن عريق:

ولقد أثبتت البحوث التاريخية والأركيولوجية والتراثية أن فنـون الخزفيات والحرف الفخارية تواجـدت بالمغرب منذ أزمنــة سحيقة تكاد ترجع بدايــات إرهاصاتهــا الأولى إلى تواجـد الإنسان بهــذه البقــاع، يثبت ذلـك حقيقة توفـر المتاحف المغربيــة علــى آثــارات ومنمنمات ولقــى فخارية صعُـب علـى الباحثـين معرفـة تاريـخ ظهورهــا بالضبـط، غـير أن بعض الدراسـات تؤكـد أن صناعــة الخــزف المــوروث عــن الأندلــس كان موجودا ومستمرا بالمغرب منذ القرن الثاني عشر الميــلادي، وخاصة بمدينــة فاس التــي استقبلت وفودا مــن الأندلسيين، إثر النزاعــات السياسية والدينيــة، وقـد كان هؤلاء يتقنون، مــن جملة ما يتقنــون، فن الخــزف وحرفا يدوية أخــرى، وقد ورد ذكـر ذلك في كتاب (وصـف إفريقيا) حينما تحـدث الحسن الوزان عن جودة القطع الفخارية ذات الصنعــة المتقنة والألــوان الزاهية التي تباع في دكاكـين الخزفيـين بمدينــة فاس مــع مطلع القرن السادس عشر للميــلاد[1]. أما بخصوص مدينة آسفي فنلاحظ نــدرة المصادر، إن لم نقل انعدامها، مما يجعل أمر تحديد تاريخ ظهور هذه الصناعة فيها أمرا صعبا، ولكن يمكننا القول بأن هذه الصناعة ولجت آسفـي منذ أقدم العصور. والدليـل على ذلك تشابه تقنيــة الفخاريات التي صنعت في عهد الفينيقيين بطريقة يدوية بدائية، والتي استخدمهــا الفخاريون الأمريكيون في عهد كريستوف كولومبوس.

وإذا أمعنــا البحـث في أصـل تسميــة المدينة بآسفــي، نجـد أنهــا تعــود إلى الكلمــة البربرية (أسيــف) والتــي تجـري المجـرى أو المسيـل،

والمقصود بها (مجرى وادي الشعبة) الذي يخترق المدينة قاصدا المحيط الأطلسي كمصب له، تاركا على ضفتيه رواسب من الطين، فأخذ الصيادون المستقرون على سواحله يصنعون منها أواني خزفية بسيطة كجرار يستخدمونها لأخذ زادهم مما هم في حاجة إليه من الماء خلال رحلاتهم البحرية، وقد اختير موقع (تل الفخارين) نظرا لارتفاعه مما يجعله دائم التعرض لأشعة الشمس، وهذا يساعد الصناع الخزفيين في تصليب مصنوعاتهم.

وقد استقر (المعلمون) الأولون بهذا التل، وظلت من بعدهم الأجيال تتابع نشاطها بنفس الطريقة وتكرر العمليات ذاتها التي تشكل أسس العمل البدائي، وتحرص على أن يظل الاشتغال بأدوات بسيطة، يعتمد في أغلبه على اليد وإتقان الحرفة، ويمتد هذا النشاط ليشمل مناطق وقرى مجاورة للمدينة، تتوارثه الأجيال خلفا عن سلف وعلى مر العصور إلى يومنا هذا. ودون شك أن أهمية الحفاظ على هذه الطقوس والطرق والوسائل التقليدية هو الاعتقاد بكونها السر في الإبداعية وعنصرا من العناصر المشكلة للأصالة لأنها لصيقة بالإنسان وترتبط بحياته اليومية وبتقاليده وعاداته.

أدوات بسيطة:

ومن المعروف أن المادة الأساس في صناعة الخزف هو الطين، فتوفر مواصفات الطين الصالح لهذا النشاط هو ما يجعل صناعة الخزف تنتشر في مدن دون أخرى. ومدينة آسفي غنية بهذا النوع من الطين مما جعلها مركزا لهذا الفن العريق ومعقلا لتوافد الصناع والخزفيين والمعلمين من كل بقاع المغرب. والطين أنواع: الطين الأصفر والأبيض (تادقة) والأحمر، وبعد استخراج الطين اللازم يقوم الصناع بِدَقِّه وغربلته ثم (تسليله) أي إضافة الماء إليه وخزنه، يخمر الخليط ويدلك مثلما تدلك العجين.

إن هذه المراحل وعرة جدا، وإن من يتابع تفاصيلها يعتقد بصدقِ هؤلاء الحرفيين وفنياتهم العالية، ويدرك عن قرب وعورة سلك مدارجها، منذ أن يستخرج الطين من رحم الأرض، وما هذا الرحم الأرضي سوى «كاريان» يقتلع منه الصلصال على شاكلة طوب كبير، يعبأ في شاحنات أو عربات وينقل إلى معامل الفخار بتل الفخارين ويوضع في صهريج الماء كي يبتل جيدا، حيث يترك في الماء لمدة أربع وعشرين ساعة، يخرج بعدها من الصهريج ليتم عجنه بواسطة الأقدام ليتحول إلى عجينة متلاحمة الذرات، متماسكة الأجزاء... تترك بعض الوقت كي تنشف قليلا إلى أن يأذن «المعلم» لمستخدميه بالشروع في عملية الدلك حيث تؤخذ كمية معينة من العجين ويشرع في دلكها لمدة طويلة حتى تتخلص من رخاوتها وتتصلب قليلا، ثم تقدم إلى «المعلم» الذي يدير اللولب، على شكل قوالب السكر، (اللولب عبارة عن آلة تدار بالأرجل من الأسفل) فيدور رأسها بسرعة كبيرة، يكون رأسها بين يدي المعلم، يأخذ قطعة من الطين، حيث ينسلخ الطين عن هويته بسرعة فائقة ويتحول إلى قطع وأشكال مصممة بعناية، تدخل هذه القطع إلى الأفران لمدة أربع وعشرين ساعة كي تتصلب خلالها ثم تبرد وتتحول إلى فخار، لكن هذه (التطييبة) هي أولية، ولابد للفخار من (تطييبة) ثانية، والتي ستأتي مباشرة بعد عملية الصباغة، إذ بمجرد ما تخرج من الفرن وتبرد تقدم «للمعلم» المكلف بالزخرفة، فيعمد إلى تزويقها وتنميقها وزخرفتها، بعدما يكون قد أحكم خلط صباغته المعدنية وسوَّاها بالعلك كي تطاوعه خاصة وأن الصباغة المستعملة عبارة عن معدن.. ويكون المزخرف عليماً بالأشكال حافظاً لها وهي أشياء معقدة مثل: (التبوع، الزياني، البربري..)، والغريب في الأمر أن هذا «المعلم» المزخرف يزوق الفخاريات ويرسم أشكالا رائعة، هندسية أو محاكاتية أو تشكيلية (المعلم يكون عارفا بأمور فن التشكيل) دون اعتماد غروغيات





http://www.merveilles-du-maroc.com/diaporama/poteries_emaillees/poteries_emaillees_004.jpg

أو تخطيطات مسبقة، بل إنه يشتغل بتلقائية، وبعد أن ينتهي من عمله يتركها تنشف في الشمس، ويغطسها بعد تشمسها في معدن يسمى «ليماي» وذلك لكي تتخذ شكل اللمعان، وآنذاك يتم إعادتها إلى الفرن الناري لمدة 24 ساعة أخرى لتخرج في شكلها النهائي البديع حيث تصبح قابلة للتسويق، مهيأة للعرض، فبعد (التطييبة) الأولى يتخذ الشكل المصنوع من الطين صفة الفخار، وبعد (التطييبة) الثانية يتخذ وسم الخزف.

انتشار خارج الحدود:

ومع مرور الزمن، ذاع صيت الخزف وانتشرت صناعته وكثرت شهرته وشعبيته بين الورى فبدأ المستثمرون يتهافتون (تل الفخارين) لاقتناء المصنوعات الخزفية ونقلها خارج آسفي قصد تسويقها سواء داخل المغرب أو خارجه، ونظرا لصعوبة مراحل صنع الخزف وطول مدة التحضير يبدأ الصناع التقليديون في البحث عن سبل أخرى لتيسير الصنعة وتوسيع الإنتاج وتقليص حجم التكاليف. فأدخلت الأفران الغازية محل الأفران التقليدية، ومع أن هذه المجهودات تبدو خجولة ليس فقط لغلاء تكلفتها، بل أيضا لاعتبار «المتعلمين» و«المعلمين» معا التمسك بهذه الطقوس التقليدية فيه من الأصالة والإبداعية السر الكبير، لكن يتضح أن لآسفي الحظوة في التمسك بإمكانيات البحث عن سبل التحديث، وذلك بكونها تتقدم المدن المغربية فيما يخص تحديث الأفران، ويبدو ذلك جليا من خلال الجدول الآتي:

المدن	الأفران الغازية
فاس	12
سلا	10
آسفي	14
ورزازات	2
تطوان	1
الدار البيضاء	1

و قد أثبت الأخصائيون أن لهذه الأفران مزايا عديدة نذكر منها:



http://www.manfata.com/wp-content/uploads/2013279-635017441252797289-2013/04/.jpg

- اختـزال زمـن طبخ الخزف ما بـين أربع وتسع ساعات عوض أربع وعشرين ساعة.

- الاقتصـاد في الطاقة بنسبة تتراوح ما بين 30 و 50 بالمائة.

- عدم تأثر اشتغاله بتغيرات الظروف المناخية.

- تفـادي التلـوث البيئـي وضمـان سلامـة أكبر للعاملـين والساهريـن على مراقبـة الأفران وإعدادها.

- التوفـير لمردوديـة أفضل والإسهـام في تحسين الجودة[2].

وبالإضافـة إلى تحديـث الأفـران فقـد عمد فنانـو الخـزف وحرفيـوه إلى استخـدام (التور الكهربائي) عوض (الماعون الخشبي) الذي يتم تحريكـه بضغط الأرجل، كما تم تعويض المطاحن المائية، التي تستخدم لطحن مواد الطلاء الأولية، بـآلات كهربائيـة معـدة خصيصا لهـذه الغاية، وهـي ذات مردوديـة عالية فيما يخص الجودة والإتقان.

ولم يقتصر انتشار هذا الفن العريق والأصيل على فئة الذكور بل تجاوز ذلك، في بعض المناطق، ليطـول فئات عريضة من النساء، وهذه الظاهرة تعـرف، خصوصـا، بنواحـي (واد لاو) وتحديدا منطقة فـران أولاد علي، حيث إن النساء هن من يمتهن هـذه الحرفة، (حـوالي 600 امرأة)، إذ يروج، هنـاك، مثلٌ يقول إن المـرأة التي لا تصنع الفخـار لا تتزوج، وهـؤلاء يتقنَّ كل المراحل، بدءا باستخـراج الطين من جوف الأرض (الكاريان)، وطحنه وغربلته وانتهاء بتحويله إلى أواني جميلة بديعة الصنع، والغريب في الأمر أنهن لا يستعلمن اللولـب المعـروف بالماعـون، بـل يقمـن بتشكيله بأيدهـن ممـا يضفـي علـى الأشـكال الخزفيـة المصنوعـة رونقا بديعا. وهذا دليـل قوي على أن صناعة الخزف بالمغرب صناعة ذات قيمة شعبية واسعـة تتأصل في عروق الإنسـان المغربي ودمائه فتشمـل صغـيره وكبيره، شيبـه وشبابـه، نساءه ورجاله... حيث نجد أن الأسرة المغربية رغم ذيوع الصناعـات الألومينيوميـة والبلاستيكيـة تصر علـى تأثيـث منازلها مـن المصنوعـات الفخارية والخزفيـة، سـواء في البـوادي أو المـدن، حيـث يلصق المغاربة بالأشياء التراثية الأصيلة الثمينة، فيفضلون استعمـال كؤوس الفخار والطين عوض الزجـاج، مثلمـا يحبذون تنـاول وجباتهـم وكذا



تحضيرهـا في أواني خزفيـة ويعتـبرون ذلك بنة إضافيـة ونسمة زائدة ترفع قيمـة اللذة والتذوق والاستمتاع.

ولع مغربي بالفخار:

وبإلقاء نظرة، مجرد نظرة أولية على المطبخ المغربي نكتشف هذا السر ونستجلي علاقة المغربي بفن الخزف، حيث نجـد (القصرية، الطاجين، الفراح، الكسكاس، الطنجرة، الخديمة، المجمر، الحمّاس، المـترد، الطبسيل، الحـوّار، الخابية، الكَـدرة، البحـرارة، الغراف، الروابـة، الزلافة، الجبانيـة، وغيرهـا مـن الأواني والديكـورات والمصممات..)

والأكثر من هذا أن الأسواق المغربية جزءا من رحابيها للمصنوعات الخزفية وتُسمى «الطيانة» أو «الفخاريـة» أو «الخزافية»، وسـواء كانت هذه الأسـواق أسبوعية أو دائمة؛ فإن المغاربة يصرون علـى زيارتهـا والاستمتـاع بالنظـر إليهـا وتفقد جديدها حتى دونما رغبة في الاقتناء، كأنما يأتون إلى هـذه الرحابـي ليكتشفوا ذواتهـم من خلال ملامـح هذا الصانع التقليدي الصبُور، القابع في خيمتـه الصغيرة مراقبا أشكاله المصنوعة، وهي تنادي العين الذواقة، يراقبها ويتلذذ بتتبع الأعين وهـي تَشَـدُّ إليهـا بوَلـه وتريـد أن تبلعها لحظة واحـدة، ترتع النظرات المدهوشـة تارة في جمال المصنوعات، وتارة أخرى في ملامح وسحنات هذا الفنان الذي اتخذت شكل ولون الطين، لقد تحول بفرط التصاقه بالطين وشدة عشقه له إلى كائن من طين وخزف، بوجـه مفلول بالتجاعيد وبشرة سمراء قمحية وأيدٍ متشققة ونظرات باهتة، لكن عميقة[3].

عوائق في الطريق:

ومـع كل هـذا، يعـرف هـذا الفـن العريـق منعطفـا صعبـا ويجتـاز مراحـل عويصـة تكاد تعصف به بكرة أبيه لولا صمود بعض (المعلمين المهووسـين بصنعتهـم وإبداعهـم والرابطـين حيواتهـم وكينوناتهـم بتواجده، فهـم يحرصون على استمراره كي يستمروا وإلا فليدفنوا أنفسهم أحياء، كما يؤكد أحد المعلمين يدعى (محمد حمين المعـروف بالضو)، وقد تكلم هـذا الأخير بمرارة (كادت الدمـوع تنهمـر مـن عينيـه العميقتـين) عـن كثرة العراقيل والمثبطـات، وقد اختصرناها في: الضعف الكبـير في الإمكانات المادية وانعدام مواردها ومصادرهـا، قلة الطلب على المنتوجات الخزفيـة بسبب منافسة الصناعات البلاستيكية والألومنيومية الأقل تكلفـة والأطول عمراً، غياب الدعـم والتشجيع من قبـل الدولـة والمؤسسات، ارتفـاع المصاريف وكـثرة الضرائب، عدم تمييز الأبنـاك، من حيث الفوائد، بـين التاجر والمقاول والصانع التقليـدي، اقتصار التّحفيز على مجال السياحـة، غيـاب جمعيـات تؤطر العمـل وتوحد الصفـوف وتشـد عضدهم قصـد الاستمرار في العطـاء، وذلـك بتوزيـع المهـام وجعـل التلاحم عنصـرا هامًّا في الحيـاة الحرفيـة والإبداعية، عدم توفر أسواق داخلية وخارجية محترمة قصد تصريف المنتوج، وكـذا لتغطية النقص الحاصل في التسويـق؛ ممـا ينعكس سلبا علـى المردودية، ويضيف (الضـو) «أن هناك نيـات مبيتة لإقبار هذا الفن وتحويله إلى سلعة للمزايدة والسمسرة والتسابـق نحـو الربـح دون أي اعتبـار للفنيـات والجـودة، وهـذا يتضـرر منه الحـرفي التقليدي والمبدع الأصيل بحكم محدودية إمكانياته المادية لتطوير أساليب اشتغاله، فيصبح بالتالي ضحية للتنافـس غير المتكافئ مع سماسرة لا علاقة لهم بالصنعـة»، كمـا أنـه (أي الضو) يصـرح بكون جهـات خفية تسعـى إلى إقصـاء صناعة الفخار مـن الحسبـان وتهميشهـا – مـع سبـق الإصرار والترصد – وذلك علـى حساب الاهتمام بالآجور والزليج والقرميد، ويؤكد – متأثراً – أنه لولا بحث هؤلاء الصناع والحرفيين عن أرزاقهم في حلبات أخرى لأغلقوا هذه الدكاكين وماتوا جوعاً...

وهكذا، وبناءً على هذه المُعوّقات، لم يستمر في مزاولة هذه الحرفة سوى من كانوا يتوفرون على دكاكين تجارية يعرضون فيها منتوجاتهم، وقد انعكس هذا على مستوى الجودة بسبب اختفاء (المعلمين) أو تغييرهم للحرفة.

من التل إلى المتحف:

وبالرغم من كل العوائق التي تعترض طريق هذا الفن، فقد استطاع، بفضل حنكة رواده وتجربتهم الطويلة وباعهم الزاخر في باب التحديات، أن يؤسس لنفسه وهجا دفاقاً ومتألقاً وسط العتمة والأشواك، فنال بذلك صيتاً عالميا، واكتسح مساحات هامة من الاهتمام الشعبي الدولي حيث يحج سنويا آلاف الأجانب إلى «تل الفخارين» وغيره ليتأملوا عطاءً إنسانيا فريداً يقاوم بشدة المتاريس ويتخطى بفردانية الحدود ليصل إلى أبعد نقطة في العالم(4).

وقد أنشئ بالبيضاء متحف يحكي عشرة قرون من تاريخ الخزف بالمغرب، وقد أرسى دعائم هذه التجربة رجل آسفوي يدعى «أحمد بنعبد الخالق» وجمع، في هذا المتحف، النفيسَ من المصنوعات الخزفية الصغيرة (المنمنمات)، ولقد بدأ عمله هذا منذ الخمسينيات من القرن الماضي، وشارك في ملتقيات دولية وانخرط في جمعيات ثقافية وفنية عالمية يسرت له سبل التواصل وتطوير آليات اشتغاله، حيث قرر الخروج إلى البوادي والحواضر المغربية البعيدة قصد الحصول على القطع الأكثر قدماً والأشد نفاسة، مما خَول له المشاركة في تظاهرة للمنحوتات بفرنسا (1998) وملتقى برلين بألمانيا (1981). وواصل مجهوداته الفردية في مجال إغناء متحفه الشخصي إلى أن استطاع أن يرفع رأس الفنان الخزفي المغربي، عاليا، بفضل التألق الذي حصده في سنتي 1988 و1997 إثر فوز المعروضات الخزفية بجائزتي المربع الذهبي ومعهد غوته الألماني(5).

«تل الفخارين» القلب النابض لهذه الصنعة، يشكل بحق، ذاكرة منحوتة من العرق والطين والدم تؤرخ للنفس البشرية؛ وتنهل من صميم التجارب الإنسانية، بسيطة عميقة تخاطب في الإنسان الأصل (الصلصال)، «خلق الإنسان من صلصال كالفخار «سورة الرحمن آية 14، وتؤلب فيه الوجدان لتستمر الحكاية...

الهوامش

1 - الوزان الحسن بن محمد الفاسي المعروف بليون الإفريقي، وصف إفريقيا، ترجمه عن الفرنسية، محمد حجي، ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م.

2 - التهامي الوزاني: تل الفخارين، المصدر المصدر: http://les-safiots.over-blog.org/article-11233341.html

3 - المهدي الكراوي: خزف آسفي.. مفخرة تاريخية تركت على الرصيف، جريدة المساء المغربية، العدد 2014، الأحد 17 مارس 2013م.

4 - عبد الرحيم كريطي: أسفي المغربية مدينة الخزف والفخار بامتياز، موقع أسفي اليوم، العدد 2114، بتاريخ: 17 مارس 2013م.

5 - سعيد لقبي: آسفي «قليل من المغرب» الثقافي المصدر:
http://www.safi.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=24&Itemid=61&lang=ar



الملابس الشعبية للمرأة في محافظة الخليل

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/666//Ramallah_woman_15029v.jpg/805px-Ramallah_woman_15029v.jpg

ناهدة الكسواني
كاتبة من فلسطين

يعتبر الزي خير لسـان يعبر عـن حـال الأمة وعاداتها وتقاليدها وتراثها، ولا نبالغ إذا قلنا إن الأزياء والملابس من أكثر شـواهد المأثور الشعبي تعقيداً، إذ تعتبر من الحاجات والطقوس الممتدة عبر حياة الإنسان يستدل بها على كثير من المؤشرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ويستدل غالباً من خلال لابسها على انتمائه الطبقي ومنزلته الاجتماعية وعمله وجنسه وعمره. كما أن الأزياء الشعبية من أهم الوسائل المستخدمة..

في الكشف عن تراث الشعوب عبر أجيال مختلفة، وهي إن اختلفت في أشكالها وألوانها فإنما تعبر بذلك عن مراحل تاريخية مختلفة مرت بها الأمة، وسجلت على القماش أفراحها وعاداتها وأساليب حياتها المختلفة.

ولمّا كان الاهتمام بالتراث الشعبي من الأمور الطبيعية لدى معظم الشعوب والحكومات، فإن للاهتمام بتراثنا الشعبي الفلسطيني ميزة خاصة وبعداً إضافياً، بسبب واقع الاحتلال الذي نعاني منه يومياً، وما تقوم به من محاولات انتحال لتراثنا، وتذويب لمقومات شخصيتنا، وفصل لحاضرنا عن ماضينا، بهدف تفريغ الأرض من الوجود الفلسطيني.

يهدف هذا البحث إلى دراسة الملابس- الأزياء - الشعبية للمرأة في محافظة الخليل، وتنبع أهمية هذا الموضوع كون الخليل تتعرض لهجمة إسرائيلية على تراثها ومحاولة طمس كل ما له علاقة بتراثنا الفلسطيني العريق وتهويده ؛ بهدف تهميش الهوية الفلسطينية وإضعافها. وقد تعددت أشكال تهويد التراث الشعبي الفلسطيني منها انتحال الملابس الشعبية والادعاء بأنها ملابس يهودية - إسرائيلية ــــ فالشعب الفلسطيني يتعرض منذ عقود لمحاولة طمسه وتدمير هويته العربية وكل ما يربطه بالماضي.

ومن هنا يصبح من واجبنا الوطني والقومي الحفاظ على تراثنا الشعبي، وضرورة إبرازه، والتأكيد على التمسك بهويتنا الفلسطينية من خلال الرجوع إلى ملابسنا الشعبية وضرورة لبسها في كل فرصة تسنح لنا. وذلك لأن حفظ التراث واستلهامه عملية يقصد بها الإبقاء على السمات القومية، والحفاظ على الثقافة والشخصية الوطنية الفلسطينية.

ولا أزعم إنني ابتكرت في هذا البحث شيئا لم يكن معروفا، وإنما أستطيع أن أقول إنني أضع بين يدي الباحثين نبذة متواضعة في مجال لا يزال يحتاج إلى الكثير من الجهد لإيفائه حقه من الدراسة وقد اقتضت طبيعة البحث أن يأتي في قسمين :

- **القسم الأول** يمثل تعريف الملابس الشعبية، وأهميتها ووظيفتها.
- **القسم الثاني** يتناول الملابس الشعبية للمرأة في محافظة الخليل، في الريف وفي المدينة.

أولاً: الأزياء الشعبية مفهومها وأهميتها.

1 - مفهومها

الملابس في اللغة مأخوذة من لبس : اللُّبْسُ، بالضم: مصدر قولك لَبِسْتُ الثوبَ أَلْبَس، واللّبْس، بالفتح: مصدر قولك لَبَسْت عليه الأمر أَلْبِسُ خَلَطْت.

واللّباسُ: ما يُلْبَس، وكذلك المَلْبَس واللِّبْسُ، بالكسر، مثْله.

واللَّبُوس: ما يُلبس؛ واللّبُوس: الثياب والسّلاح.ُذكّر، فإن ذهبت به إلى الدّرْع أَنّثْتَ[1].

أما لفظة الشعب فهي من الشّعَب، والشّعب القبيلة العظيمة، وقيل الحيُّ العظيم يتشعب من القبيلة، وقيل هو القبيلة نفسها، والجمع شعوب، والشعب أبو القبائل الذي ينسبون إليه أي يجمعهم ويضمهم[2]

والشعب الجماعة الكبيرة ترجع لأب واحد، وهو أوسع من القبيلة والجماعة من الناس تخضع لنظام اجتماعي واحد[3]

وقد تطورت دلالة لفظة الشعب لتشمل الجماعة من الناس الذين يعيشون في رقعة جغرافية ما، وتربطهم روابط معينة منها اللغة والعادات والتقاليد والتراث بكل محتوياته.

أما اصطلاحاً فقد تتبعها كثيرون فقيل « الأزياء الشعبية هي كلمة تعني الانتماء إلى بلد ما وعادة ما يوجد زي مختلف لكل منطقة من مناطق البلد الواحد، والأزياء الشعبية فن يبدعه العامة من الناس وتتوارثه الأجيال جيلاً بعد جيل ويطوعها بما يلائم خصائصه وظروف بيئته ويعكس في كثير من سماتها آثارا من تاريخ البلد الذي تنشأ فيه[4].

وعرفها آخرون بأنها « الملابس التي تعبر عن هوية جماعة محلية من الناس، وتعبر عن علاقات الفرد مع باقي أفراد الجماعة، وعن



موقعه ضمن تلك الجماعة، وإذا شبهنا نظام الملابس باللغة، جاز لنا أن نقول إن الملابس الشعبية هي «اللهجة» المحلية الدارجة للملابس، ذلك أن اللهجة والملابس الشعبية تتصف كل منهما بالمحلية أو الإقليمية، ولكن لكل منهما انتماء ثقافي. وتكون مميزات الملابس الشعبية المحلية أداة ظاهرة بارزة،بحيث تعرّف الآخرين بسهولة على الجماعة الشعبية التي ينتمي مرتدوها إليها، وتعرف أفراد الجماعة نفسها أنه ينتمي إليهم[5]. ويرى البعض أن الأزياء الشعبية بعد أن تظهر كسمة من السمات الحضارية للمجتمع وتتطور بين طبقات المجتمع كغيرها من مظاهر التراث الاجتماعي لا تلبث أن تصل إلى حالة الاستقرار والثبات[6].

2 - نشأتها وأهميتها ووظيفتها

1 - نشأتها:

إن الأزياء الشعبية الفلسطينية التي لا نزال نشاهد أشكالها وألوانها المختلفة والجميلة داخل فلسطين وخارج فلسطين ما هي إلّا بقايا أزياء قديمة توارثها الناس جيلاً عن جيل وطائفة عن طائفة والزي الشعبي الفلسطيني كان معروفاً على أرض فلسطين منذ أقدم الأزمنة وكان التطريز في الماضي يخدم أغراض الطبقات الحاكمة والكهنة والنبلاء والتي كانت ملابسهم تطرز بخيوط الذهب والفضة، وكانت مهنة التطريز بعيدة عن متناول الفئات الشعبية التي كان فوق طاقتها الحصول على خيوط الذهب والفضة وبدلاً من هذه الخيوط كانت تلك الفئات الفقيرة تستعمل الإبرة والخيوط القطنية والحريرية لتطريز ثيابها، وترسم موتيفات تعبر عن معتقداتها الشعبية وتقاليدها مع بيئتها[7].

2 - أهميتها ووظيفتها

يعد الزي الشعبي «جزءا من التراث وعنوانا له؛ لارتباطه على نحو وثيق بالعادات والتقاليد والمؤثرات البيئية والاقتصادية والاجتماعية على مرّ الزمن، لذا، كان الزي الشعبي هو الإطار الأكثر جاذبية في عملية التمايز بين الشعوب، ويمثل صورة عن المجتمع والحياة في هذا البلد أو ذاك،ويشكل مرجعاً وطنياً لأهل البلد[8].»

ولعل من أول المؤثرات التي ساعدت في تشكيل ملامح الزيّ الشعبي الفلسطيني هي تلك الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها الأزياء، فهذه الأزياء عبارة عن لغة صامتة تعبر عن جنس لابسها وفئته الاجتماعية وانتمائه الطبقي ووجهة نظره للحياة، كما أنها تفسر لنا المشاعر الإنسانية الداخلية التي تنمو في نفسه والتي يحاول أن يعبر عنها. وفضلاً عن ذلك فإن طبيعية الزي وأسلوب زخرفته أو مجرد مظهره البسيط، كل ذلك يعبر عن الظروف المعيشية والموقع الذي يحتله الفرد في المجتمع أو هو تعبير عن وجهة نظر المجتمع في ذلك الشخص[9].

وهي تنقل لنا معان رمزية مختبئة وراء الزخارف والتطريز لحياة الإنسان وبيئته»[10] .

ويعتبرها البعض مرآة لوجوده الإنساني في مكان ما. ويعد ملبس الأمة مفتاحا من مفاتيح شخصيتها، ودليلاً على حضارتها، ولعل الملبس هو أول مفتاح لهذه الشخصية وأسبق دليل عليها؛ لأن العين تقع عليه قبل أن تصغي الأذن إلى لغة الأمة، وقبل أن يتفهم العقل ثقافتها وحضارتها»[11].

ويمكننا القول إن الملابس «تحتوي» أو «تجسد» الكثير من المعاني الثقافية،ويمكنها أن « تتحدث» أي يمكن ترجمتها وفهمها عن طريق معارف خاصة بتلك الثقافة، وتتحول هذه الاستجابات بالتدريج إلى رموز اعتباطية تقليدية كما هو الحال مع اللغة المنطوقة أو المحكية، وبذلك تكون الملابس نظام اتصال أو تبادل معان ووسائل على مستوى الجماعات ذات الثقافة المشتركة، وليس على مستوى الفرد، أو على مستوى بني الإنسان ككل،ويكون نظام الترميز أو الاتصال هذا، جزءًا من المعارف المشتركة،المكتسبة بالتطبيع الاجتماعي، أو «بالوراثة الاجتماعية » بين أفراد الجماعة الواحدة التي يجمع بين أفرادها بُعد واحد أو أكثر كالعرق، والدين، والطبقة،والمهنة... الخ[12].

وعلى ذلك، فإن الملابس – بين أفراد الجماعة ذات الثقافة المشتركة، ولا سيما



الجماعة الشعبيــة المحلية – تساوي نظامًا وليس مجرد قطع مختلفة، ويكون لدى كل جماعة كهذه قوانين تقرر من يمكــن أو يتوقع أو يجب أن يلبس أية قطع، وما هــي مواصفاتها، وفي أية مناسبات تلبس وتحت أيــة ظروف، وبذلك تكون مواصفات القطع المختلفــة وأنواعهــا، والمجموعات المختلفة منهــا، نظاما أو شيفره يمكــن من خلالها إرسال رسائــل ومعانٍ مختلفــة، فهنالك عــدد كبير من الصفــات للقطعــة الواحــدة مثل: نــوع القماش، ولونه، وملمسه، وسمكه، وتصميم القطعة، وكمية التطريــز، وأنمــاط الزخرفــة، وطــول القطعــة، وحجمها، وغــير ذلك من الصفــا ت. وكل قطعة مثــل القميص أو الفستان أو الســروال أو الحطة أو غيرها يمكــن اعتبارها تجمعــا لعدد كبير من هذه الصفــات أو الأبعاد، ولكــن تجمّع الصفات هــذا لا يأتي بالصدفة ولا يكون عفويا، بل يحكمه منطــق معين، ومتطلبات وتوقعــات محلية معينة، ومعايير سائدة في المجتمع لكيفية تلاؤم الصفات في القطعــة الواحدة وتناسقهــا، فيمكن أن يلبس الشخص علــى رأسه حطة أو طاقيــة أو طربوشا أو برنيطــة أ و عمامة، أوقلنســوة) لرجال الدين المسيحيــين)، ولكن القطــع لا تلبس علــى أجزاء الجســم المختلفــة بشــكل عشوائي، بــل يكون لها في كل مجتمــع أعراف وقوانين لكيفيــة تناسقها. فمــن المقبول في مجتمعنا مثلا أن يلبس الشخص عمامــة أو طربوشاً أو حطة وعقالا على رأسه، مع «قمباز» وعبــاءة على باقي الجسم، لكن أن يلبس «برنيطــة» مع قمبــاز وعباءة فإن ذلــك سيظهره غريبــا ومضحــكًا إن لم يعتــبر جنونــا، وهــذه الممارسة لا تأتي بالصدفة، بل يتحكم بها منطق معــين يختلــف مــن مجتمــع إلى مجتمــع، كذلك عندمــا يجتمع عدد من الأفراد من المجتمع نفسه في مناسبــة معينــة، فإن مــن الطبيعــي أن تكون ملابس كل منهــم متمشية مع تلك المناسبة، و أن يكون هنالك تناسق بين ملا بس جميع الحاضرين في تلــك المناسبة، فلا يعقل أن يذهب شخص إلى جنــازة بملابــس السباحة، كمــا أن منظره يكون مستغربــا أيضًــا إذا نزل إلى بركــة السباحة وهو يلبس «شروالا» و «قمبازا» وعبــاءة[13]

ثانياً: الأزياء الشعبية للمرأة في محافظة الخليل

مدخل:

لكل شعب زيــه الخاص الذي يميزه عن غيره مــن الشعوب، ويعتز المرء بزيــه الشعبي ويتفاخر بــه وهذا الزي تــراث شعبي تتناقلــه الأجيال عن



بعضها البعض حيث يستطيع الفرد معرفة هوية الفرد الآخر من خلال زيه الشعبي الذي يرتديه.

وفلسطين قطر عربي عريق، له تراثه الضارب في أعماق التاريخ، وله أزياؤه التي تميزه عن غيره من الأقطار العربية، بالقدر ذاته الذي توحده معها. ولكل منطقة في فلسطين أزياؤها التي توحي بطبيعتها الجغرافية والمناخية، وبشكل عام، فإننا يمكن أن نلاحظ تقارب «الأزياء التراثية لنساء فلسطين في المناطق المختلفة من حيث الشكل والتفصيل، فجميعها ذات أكمام طويلة، ضيقة أو ذات أردان «ردون» يختلف اتساعها من ثوب إلى آخر»(14).

ويعتبر الثوب الفلسطيني بصمة تراثية تتباهى به المرأة الفلسطينية. .فهي التي ابتكرته بيديها ليصبح زيا من أجمل الأزياء التراثية. ولعل أهم ما يميز الثوب الفلسطيني التطريز الذي يعد عنصرا أساسيا من عناصره ويعكس الموهبة والذوق العام.

ونجد أن ثوب المرأة الفلسطينية يمتاز بكثرة الزخارف ويعود سبب ذلك إلى مؤثرات نفسية وفسيولوجية، فضلاً عن مؤثرات اجتماعية عديدة جعلت زي المرأة زياً في غاية الجمال والزخرفة في حين اقتصر زي الرجل على مظهر عادي بسيط، ويمكن أن نفسر ذلك في وجهة نظر المجتمع نحو المرأة وفي المركز الذي اختاره ذلك المجتمع لجماهير النساء(15).

ويمكننا القول أن الزي الشعبي للمرأة الفلسطينية ليس واحداً، حتى داخل المنطقة الواحدة، وهذا طبيعي لغنى الثوب بالتطريزات، ولحفظ المرأة ونقلها تطريزات جديدة تتلاءم مع تطويرها الذهني والحضاري، ولهذا علاقة أيضاً بالتميز الجغرافي، ففي منطقة رام الله مثلاً وحدها توجد أسماء لأثواب عدة، وكل ثوب يختلف تطريزه عن الآخر، كثوب الخلق والملك والرهباني(16). وثياب المسنّات من النساء لا تُطرّز مثلما تُطرّز ثياب الفتيات التي تزخر بالزخرف فيما تتسم ثياب المسنّات بالوقار، فالقماشة سميكة ولونها قاتم ووحداتها الزخرفية تميل ألوانها إلى القتامة، فهي ألوان الحشمة التي ينبغي أن يتصف بها المسنون. وأما الفتيات فيعوّضن بغنى زخرفة ثيابهن من الامتناع عن التبرج.وثياب العمل لا تُزخرف مثلما تزخرف ثياب الأعياد والمواسم. والثوب الأسود يغلب في الأحزان والحداد(17).

وللتطريز أماكن على مساحة الثوب، فثمة تطريز ضمن مربع على الصدر يُسمّى القبة، وعلى الأكمام ويسمّى الزوائد، وعلى الجانبين ويسمّى البنايق أو المناجل. ويطرّزون أيضاً أسفل الظهر في مساحات مختلفة. وقلّما يطرّزون الثوب من أمام، إلا أثواب الزفاف، فيكثرون تطريزها أو يشقون الثوب من أمام، وتلبس العروس تحته شروالاً برتقالي اللون أو أخضر، وثمة قرى يخيطون فيها قماشة من المخمل وراء القبة ويطرزونها.

وأهم الوحدات التطريزية التي استخدمت في الزي الفلسطيني هي صورة »النماذج« وخاصة على أزياء مناطق رام الله والرملة ويافا وبعض المناطق في قطاع غزة، وضواحي الخليل وبئر السبع. وظهر التطريز على شكل زهور وأشجار ومبان وطيور منها، العصافير، الديك الرومي. أما الحيوانات فكان نصيبها قليلا في فنون التطريز ما عدا الأسد والحصان، حيث انتشر الأول على الثاني حيث ظهرت بشكل خرافي على الأزياء وخاصة في منطقة القدس.

ومن أهم الوحدات الزخرفية للأزياء الشعبية وتسمى »العروق«: الأمشاط، الاحجابات، سكة الحديد، الدرج، السلم، التوفي، فلقات الصابون، عين الجمل، عين البقرة، قدم الجمل، السرو، شجرة الحياة، النخل العالي، سعف النخيل، عناقيد العنب، التفاح، السنابل، شجرة الزيتون، قوارير الورد، قدرة الفاكهة، البندورة، الخبيزة، الزهور، الورد، خيام الباشا، شبابيك عكا، علب الكبريت، المكحلية، الحية، الحية والعربيد، العلقة، شجرة العمدان، القمر المريش، النجمة الثمانية، الأقمار، قمر بيت لحم، الفنانير، القلايد، الريش، الفاكهة، الحنون، القرنفل، الحلوى، قاع الفنجان، مفتاح الخليل، طريق حيفا، طريق التبان، طريق النبي صالح، طريق يافا، طريق القدس، الحمام والديوك.

وتظهر شجرة السرو بشكل حجابات كما هو في أكمام « دورا » والأثواب البدوية في النقب وشمال فلسطين. ونجد كذلك شجرة العنب وعناقيدها. ويعتبر العنب من الأشجار الرئيسة في منطقة الخليل وبعض قرى غزة، وقد ورث أهل الخليل زراعة العنب عن أجدادهم الكنعانيين. وقد اهتمت الفنانات الشعبيات الفلسطينيات بشجرة العنب وعبرن عنها بابتكارات وحدات زخرفية لعناقيد العنب[18].

وتميز التطريز بانتشاره على معظم أجزاء الثوب، الصدر، الأكمام، الجوانب، الأمام، الخلف.

وكان لكل جهة وحداتها الخاصة به فلا يجوز تطريز ما هو على الصدر مثلا على منطقة الأكمام أو الخلف مثلا، لان ذلك يخل بشرط أساسي وهو الخروج عن تراث الأجداد في هذا المجال الذي يعود إلى آلاف السنين، وفي نفس الوقت للمحافظة على التقاليد المتبعة لنقلها إلى الخلف بطريقة صحيحة دون مغالطات فنية قد تفقد الثوب والتطريز عموما مصداقيته التراثية والفنية.

ولو تتبعنا أسماء هذه الوحدات لوجدنا أنها مرتبطة ارتباطا وثيقاً بالحياة الواقعية للمرأة الفلسطينية، وبالبيئة الفلسطينية

وفي فلسطين خريطة تطريز دقيقة، فجميع القرى تشترك في تطريز بعض القطب وتختلف في وضعها على الثوب. وفي بعض القرى يُكثرون استعمال قطب بعينها فتُتّخذ كثرتُها دليلاً على انتساب الثوب إلى المنطقة. فالقطبتان الشائعتان في قضاء غزة هما القلادة والسروة. وفي رام الله يفضّلون قطبة النخلة واللونين الأحمر والأسود. والتطريز متقارب في بيت دجن، ويظهر فيه تتابع الغرز التقليدي. وتمتاز الخليل بقطبة السبعات المتتالية وتكثر فيها قطبة الشيخ. ويطرّزون الثوب من خلفه، على شريحة عريضة في أسفله، وهذا من أثر بدوي يظهر أيضاً في بيسان شمالاً وبير السبع جنوباً. وثمة غرزة منتشرة بين الجبل والساحل تُسمى الميزان

وتستوحي الأثواب الفلسطينية ألوانها من الطبيعة التي كانت تستخرج من النباتات الطبيعية فاللون الأصفر كان يستخرج من الزعفران، واللون الأزرق من نبات «النيلة» التي كانت تزرع في مدينة أريحا، واللون البني من لحاء الشجر، والأخضر من ورق الشجر، والأحمر من حيوانات «الموركس» الصدفية التي كانت تجلب من ساحل البحر المتوسط، حيث كان يستخرج دم الحيوان ويوضع عليه الملح، ثم يغلى، ويغمس فيه الصوف، أو الخيوط، من 5 إلى 6 ساعات، ثم يجفف ويغزل ويطرز، وتستبدل الآن الصبغة الطبيعية بمواد كيماوية أرخص ثمنا[19].

أما القماش فكان يصنع من الكتان والقطن الذي كان يزرع في فلسطين، وكان الحرير ينسج من دودة القز التي زرع الفلسطينيون لها شجر التوت خصيصا. وكان الصوف يجز من الأغنام ويظهر بعض الاختلاف بين أثواب المناطق الساحلية عن تلك التي كانت ترتديها المرأة في المناطق الجبلية أو الصحراوية.

ولدراسة ثوب ما لا بد من معرفة جغرافية المكان، وزمان صنع الثوب أو خياطته، ومعرفة مدى ثقافة صانعته، التي هي رمز وجزء من الثقافة الشعبية السائدة، لأن المرأة الفلسطينية تمتلك ثقافة متوارثة منذ مئات السنين، تنقلها الأم لابنتها وهكذا، فالمرأة التي ترسم وتصور على ثوبها، تنقل ما يتناسب مع وعيها وثقافتها وتقاليدها[20].

ملابس النساء في مدينة الخليل وقراها

أولاً : ملابس النساء في الريف وتقسم إلى :

1 - الثوب

المجتمع الريفي هو مجتمع زراعي، لذا نجد أن الزى الريفي مرتبط بالزراعة، وهو الزي السائد في فلسطين، وتختلف تزييناته ما بين منطقة وأخرى لاختلاف البيئة ما بين سهل أو جبل أو ساحل، ولتمايز ولو بسيط بالثقافة السائدة، وهذه الأزياء تتميز بتكرار الأشكال الهندسية، وبغنى الثوب بالتطريز وتنوعه، وبعض هذه التطريزات تدل على ما في الطبيعة غير المعزولة عن البيئة كالنجمة والزهرة والشجرة، لأن







الفولكلــور الســائد في فلسطين هو فولكلور زراعي مرتبــط بحياة الاستقرار، وهــذا ناتج عن طبيعة المجتمــع الفلسطيني والطبقة التــي كانت تتحكم بالإنتاج. ونجد أن مناطق تزيين الثوب هي أسفله وجانبــاه وأكمامه وقبتــه، وهذا نابع مــن اعتقاد شعبي بــأن الأرواح الشريرة يمكــن أن تتسلل من الفتحات الموجــودة في جسم الإنسان، لذا تضطر المرأة إلى تطريز فتحات ونهايات الثوب، وتطريز الثيــاب لغة تحكي علاقة الزمــان والمكان وذهنية المــرأة التــي خلقت تعبيراتهــا المتصلــة بتلوينات البيئة وتضاريسها[21].

ومــن التطريــز الفلسطيني الجميــل ما كان يعمل في القرى شمال جنوب الخليل مثل حلحول، بني نعيــم، الظاهرية، يطــا، دورا والسموع، وهو ثوب الكتان أو القطن الأزرق وبأكمام طويلة وذات نهايــات رفيعــة، وهو مطــرز على معظــم التنورة وعلى الأكمام وعلى الصدر، ويتم التطريز بغرزة الصليب الأحمر غالباً مع لمسات من ألوان أخرى لتعطــي ملامــح التصميمات، ومعظــم الموثيقات مشهورة في كافــة البلاد مثل النجمــة العثمانية، ولكن عدداً منها ينتمي بالتحديد لمنطقة الخليل. وربما كانــت الجلاية من أكثر الأزياء التي لبستها المرأة الفلسطينية في قرى محافظة الخليل[22].

ولقــد لبست المــرأة في قرى الخليــل الأثواب التالية :

1 - ثوب الجلاية:

منتشر في معظم المناطق الفلسطينية وخاصة في منطقــة الخليــل وغــزة وبئــر السبــع. ويتميز باستخــدام الفنانــة الشعبية لمساحــات زخرفية الشــكل من قماش الحرير أو الستان مع الوحدات الزخرفية المطرزة على الثوب واستطاعتها الجمع بينهما على مساحة واحدة، وخلق تناسق وانسجام لــوني بينهمــا. وثوب «الجلايــة»، يتميز عن غيره بالتطريــز الكثيــف، وغطــاء النجمــة الكنعانية، «ورأس الحصان»، و«عرف العنب والزهور»[23].

وهــو مصنــوع من القمــاش الكحلــي السميك وحبــات وخيوط نسيجه واضحــة مما يسهل عملية التطريــز عليه، وله فتحــة دائرية الشكل يتصل بها فتحة تمتد على الصدر. ويزين فتحة الرقبة تطريز تم بغرزة التسنين (بالبتــين) أما الفتحة التي تمتد علــى الصدر فقــد زينت بالخيــوط الحريرية ذات «البتين» ونفــذت بالغرزة الفلاحيــة الكاملة. وعلى الأكتاف قطع من القماش الحريري أو الستان لونها أحمر نبيتي، وعليه زخارف من نفس النسيج عبارة عن أشرطــة أرضيتها صفراء ومبروزة، ومحصورة بين خطين أسودين وبداخلها زخارف هندسية تمت باللون الأسود والأبيض والنبيتي، وتعرف قطع الستان أو الحرير هذه باســم شعبي هو «البلتاجي». وتثبت قطع الستان على الأكتاف بواسطة غرزة الزكزاك أو الحبكة المثلثة، وبخيط حريري نبيتي اللون[24].



أما صدر الثوب فقد كان يطرز بالخيوط الحريرية«الخالصة» ذات الألوان الجميلة المتناسقة، وتتكون من الأحمر الغامق-البني-الوردي الفاتح-البنفسجي-الأزرق الجنزاري الفاتح اللون. ويزين الصدر برواز حريري نفذ بغرزة الزكزاك. وذراعا الثوب من النوع الواسع المعروف باسم الردن أو الردان، وهي قصيرة نوعاً، أي أعلى من قبضة الساعد بقليل، والذراعان لا يوجد عليهما تطريز، بل زينت الفنانة الشعبية الجزء الخارجي لكل ذراع بشريط من القماش الحريري النبيتي اللون، ولا يوجد عليه زخارف، ويمتد على الذراع ابتداءً من الكتف حتى فتحة الذراع [(25)].

2 -الملجة (الملقة):

أشهر الثياب التي لبستها المرأة في قرى الخليل «الملقة»، ويقال إنه منسوب إلى مالقه «ملقه» في الأندلس لتشابه البيئات وطراز اللباس قديماً وهو من الحرير الموشى بحرير مخالف في اللون والشكل وتأتي الألوان زاهية، وكان أغلى الثياب ويشترى ويلبس عادة عند النساء الثريات والعرائس عند الزفاف ويتم لباسه في المناسبات الهامة على الأغلب [(26)]. ولون قماشه كحلي، وفتحة الرقبة دائرية،ولها فتحة تمتد على الصدر خيط مثل فتحة كم القميص، ومحبوكة بخيط حريري تم تنفيذه بغرزة التسنين. وذراع ثوب الملقة مثل ذراع الجلاية بدون تطريز، يزينه بدل التطريز شريط من القماش المزخرف بالورود، ويمتد من أعلى الكتف حتى فتحة الذراع.

أما الأكتاف، فهي مزينة بقطعة من القطيفة السوداء اللون وعليها زخارف مؤدات بالخيوط المقصبة الصفراء اللون وقد نفذت بالغرزة التحريري. وفتحة الصدر قد زينت بالخيوط الحريرية بواسطة الغرزة الفلاحية النصفية. والصدر مطرز بالحرير «الأصلي»

وبوحدات زخرفية يغلب عليها شكل الثمانية، وقد أديت بالخيوط الحريرية وبواسطة الغرزة الفلاحية الكاملة [(27)].

وقد انتشرت في منطقة الخليل (يطا) ملكة أم سيفين، واستخدم في صناعتها القماش المبرسم،أي مزهر بنفس النسيج، وتعلو القبة قطعة من القطيفة، ثم تأتي القبة وهي تربيعة كبيرة من الهرمز مطرزة بالتحريري وقطبة السبلة والرسمة تمثل الساعات، أما الأردان والذيل فقد خليا من التطريز، واكتفي بالقصب الذي يزين النسيج[(28)].







والـذي نلاحظـه في الأثـواب المطـرزة قطبة التحريـري وجود قطبـة السبلة وهـذا يشير إلى اهتمام المجتمع الفلسطينـي بزراعة القمح الذي هو عيشـه، حتى المـرأة كرست سنبلـة القمح في تطريزهـا وعلى ثيابها مشـيرة بذلك إلى تعلقها بالأرض التي درجت عليها، وأن القبة هي قبة بيت لحم وقد انتشرت في منطقة الخليل وبعض القرى في منطقة غزة وذلك يعود للتجار المتجولين الذين كانـوا يجولون تلـك القرى لبيع القبـات المطرزة بأيدي التلحميات [29].

ونجد أن كان يضاف إلى جسم الثوب الذي كانت تلبسه النسـاء في دورا ويطا ومعظم القرى في منطقة الخليل ما يعرف بالبنيقة، وهي قطعة تضاف لجسـم الثوب أو البدن وتكـون رفيعة من الأعلـى وتتسـع كلمـا انحـدرت إلى أسفل لتعطي الثـوب اتساعا والتطريز يكون علـى هذه البنائق أمـا التطريـز فيمثـل عـرق الشبابيـك، السرو، ريش مغلـق، وتتصـل البنائق مـع بعضها بقطبة المناجل [30].

3 - النوع الثالث الذي كان سائداً «الشنبر»

ويسـوده الحريـر وينافـس الملقه وقـد يكون الأغلى بمقـدار ما يطرز عليه مـن حرير وتلبسه المقتدرات أيضاً وأكثر ما يظهر الشنبر والملقة في المناسبـات والأعياد وموسم النبي موسى وزفاف العرائس.. [31]

4 -ثوب الجنة والنار وثوب أبو قطبة

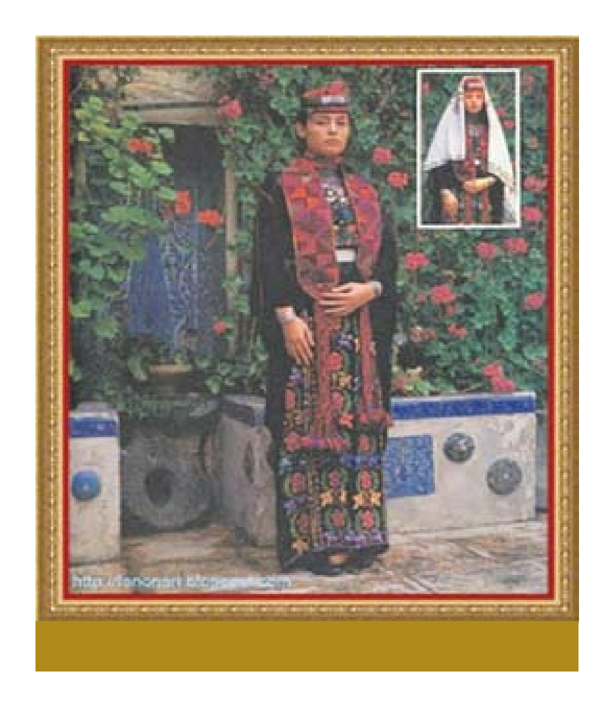
مـن أثواب منطقة الخليـل «دورا، السموع، الظاهرية، مغلس»، أثواب «الورد» و«الجنة والنار» و « أبو قطبة ». وقـد اشتهرت نساء مغلس بزيهن التقليدي وهو الثوب الفلاحي المصنوع من قماش الحـبر أو الجلجلي، وكانت نسـاء مغلس تشترك في زي نسـاء قضـاء الرملـة والخليـل والقدس، ونلاحـظ أسمـاء الثيـاب المشهـورة موجودة في القرية وكانـت نساء مغلس يخترن طـرازا معينا من الزخارف والألوان والرسومات لتظهر قدرتها علـى الابتـكار والتقليـد وخصوصا لأمهـا، آملة بذلـك الحفاظ على الزي الجميل الأصيل المطرز بالحرير ومن أسماء الثياب المشهورة الأخرى التي لبستها النساء في منطقـة الخليل الملك والمندوب والأطلس....الخ [32].

5 - ثوب الحبر أو الملس

هذا الـزي الزاهي الألوان يحتـوي على ثوب حبر ملـس وطاقيـة (اعراقية) وكـردان وأساور وحـزام. ثـوب الحـبر أو الملـس أخـذ اسمه من قماشـه الناعـم الذي هـو مصنوع منـه القماش خليـط مزيج مـن الحريـر والقطن غالبـاً يكون أسـود اللون مطـرز بقطبـة الصليـب الفلاحية بألوان الجريـر المختلفة بعروق ورد وعروق الورق علـى القبة والأمام والخلـف، كان الثوب يلبس في بلـدة الظاهرية وبعض القرى الأخرى التي حولها مثل السموع [33].

6 - وهناك ثوب يسمى «القرمندي»

ولم يعـرف سبب التسمية ولكنـه يوشى أيضاً بالحرير والقز من القماش «التوبيت الأسود» وفي



كل هـذه الملابـس تبدو المـرأة محافظة محتشمة وغاية في الأناقة وكان الزنار (شداد) من الحرير ذو اللون الفوشي أو البطيخ.

ولكن اللون يختلف إذا أصيبت العائلة بفقيد فـكان الثـوب السائـد «ثـوب الحداد» مـن اللون الأسود والحرير من اللـون الأخضر والأزرق وهو قليـل العروق «والشداد» من اللون الأزرق والغدفة مغسولة بالنيلة الزرقاء[34].

7 - الثوب الاخضاري

ظهر هـذا الثـوب في قـرى منطقـة الخليل، وهـو شبيه بثـوب «الزم أو العـروق » الذي لبسته النسـاء في بعض قـرى الرملة. وهـو مصنوع من الحريـر الأسود، له فتحـة رقبة دائريـة الشكل، ويزيـن فتحـة الرقبـة الدائرية والصـدر تطريز استخدمت فيه الخيوط الحريرية بواسطة غرزة التسنـين. وزخارف الصدر تحتـوي على وحدات زخرفية متعددة مستمدة من البيئة الفلسطينية. وهي: العصافير، قوارير الورد، الأزهار المتعددة. وتتميز زخـارف الصدر بقـوة التعبير عن فصل الربيـع حيـث تكـون الأرض مخضـرة ومزدانة بالزهـور المتعددة الألوان. والطيور التي تطير من شجرة إلى شجرة[35].

وقد جرى تسابق النساء في التطريز فبعضهن صنعـت قبـل زواجها خمسـة عشر ثوبـاً كل ثوب يحمـل نوعاً خاصـاً مـن التطريز والنـوع يسمى «عرق» وله أشكال وألوان نذكر منها:

1 - عرق البط.
2 - عرق الحبش.
3 - عرق الديك.
4 - عرق الطاووس.
5 - عرق القلوب.
6 - عرق السرو.
7 - عرق العريض.
8 - عرق الدالية.
9 - عرق وردتين ووردة.
10 - عرق النعامة.
11 - عرق بطن الحية.
12 - عرق الحية المريشة.
13 - عرق التنر.
14 - عرق الحماة وكنتها.
15 - عرق العصافير[36].

ونستطيـع القـول بعـد استعراضنـا للأثواب التي لبستهـا المرأة الفلسطينيـة في قرى الخليل إن بعض النساء في بعض القرى كن - ومنها على





سبيل المثال قرية نوبا - يرتدين أثواب القماش غير المطرزة، وكانت كبيرات السن يلبسن الثياب المصنوعة من القماش الدرزي، أما الصغيرات فكن يلبسن من قماش المقاطع ذي الألوان الزاهية، فلم تكن تطرز النساء في الماضي سوى ثوب العروس (الجلاية) وغالباً ما كان لونها أزرق وتطرز بحرير أحمر، ثم لبست النساء الثوب المطرز بالحرير والمصنوع من قماش التوبيت والحبر، ويتكون هذا الثوب من القبة المربعة على الصدر وباقي البدن المطرز بعروق طويلة ممتدة من وسط الثوب حتى أسفله، وكان عرض العرق يتراوح ما بين الواحد إلى العشر سنتمترات، وذلك حسب عمر مرتديه، فصغيرة السن كان عرق ثوبها يتميز بزيادة عرضه وزهاء لون حريره، أما العجوز فكان عرق ثوبها لا يتجاوز عرضه من واحد إلى سنتمترين اثنين وبألوان قاتمة. ويطلق على العروق أسماء حسب شكلها، مثل عرق الدالية والحمام والبط والوز والحبش والنخلة والحاضر وغيره من الأسماء، وتطرز أيضاً مؤخرة الثوب (الذيال) بعروق تأخذ شكل مستطيل. وكان للثوب ردانان يربطان خلف الظهر، وتعطي المرأة ذراعيها من الرسغ وحتى الإبط، فتلبس (الزعابيط) ذات الألوان الزاهية والقماش الخفيف، ثم استعيض عن الردانات والزعابيط بالأكمام الطويلة المطرزة بالحرير والمتصلة بالثوب، كما لبست النساء التقصيرة وهي جاكيت قصيرة مطرزة بالقصب[37].

وقد تميز الثوب الفلسطيني الخليلي من أرياف الخليل بميزة فريدة من حيث الجودة والتنوع، وخرج تحفة فنية رائعة استساغه الآخرون فلبسوه أو قلدوه. وبالرجوع إلى التراث فقد لبست جداتنا وأمهاتنا الثياب المطرزة بالحرير على قماش التوبيت والحبر الأسود، ووشينه بالحرير المخيط بالإبرة واليد دون تدخل الماكينات في العمل وهو ثوب يستر جميع الجسم واليدين، وغطين رؤوسهن، بالغطاء الأبيض المسمى «غدفة» وغالباً ما كانت مطرزة الأطراف[38].

وقد أدخلت نساء قرى الخليل على أثوابهن أيضا فن الترقيع أي إضافة قطع من الحرير السوري بأشكال هندسية على الأكمام والقطعة الأمامية من الثوب. كما عرفت بتصاميمها المبتكرة للوسائد[39].

2 - لباس الرأس

1 - كانت المرأة في قرى الخليل تغطي رأسها ب «العراقية» وتسمى الشكة أو العرقية إذا كانت النقود صفاً واحداً. وتصف من خلف أربع قطع من النقود أكبر حجماً من النقود التي تُصف من أمام. وهي عبارة عن طاقية مطرزة قطبة الفلاحي، وتزين العراقية بالريالات الفضية ثم يضاف لها الوزري وهذه القطع تشكل حزاما فضيا للعراقية، وتثبت العراقية على الرأس بزناق فضي من الجانب الأيمن حتى الجانب الأيسر مارا بأسفل الذقن



وعند أسفل الذقن تتدلى المحنكة الفضية أو الذهبية وهي عبارة عن ريال ذهبي أو فضي[40]. وهناك غطاء آخر للخليل وبلدة بيت جبرين، يدعى طاقية «وقاة الطراهم». وهذه الطاقية القديمة (وقاية الدراهم المهر) مصنوعة من قماش القطن مطرزة بالحرير ومغطاة بشكل كامل بقطع نقدية عثمانية الطاقية ذو تركيبة غريبة الشكل حيث ينزل من الخلف قطعة مطرزة مغطاة بالقطع النقدية وودع، وينزل منها دنا ديش، يمتد من جوانب الطاقية سلاسل فضية قصيرة مع تعاليق وينزل منها أيضاً خرز عقيق مصفوف[41].

2 - اتخذت النساء الغدفة (الغطفة) غطاء الرأس، وهي من الشاش الثقيل الذي يغطي الرأس ويتدلى حتى أسفل الظهر، وأطرافها مهدبة وعليها بعض التطريزات الحريرية الخفيفة خاصة بمنطقة الخليل (عرق عنب وعرق شجر سرو ومربعات أقمار،نجوم وأشكال أزهار.)، وتلبس الصفة تحت الغدفة وهي طاقية مطرزة بالحرير مشكوك عليها قطع من الريالات والوزريات وتثبت بزناق وهو حبل فضي تتدلى منه محنكة، وهي ريال فضي أو ذهبي، وكانت الصفة والمحنكة تميز النساء المتزوجات، أما غير المتزوجات فكن يلبسن(وقاة) تحت الغدفة وهي طاقية صغيرة مشكوكة بالريالات وتثبتها رفرافة، وهي قطعة من القماش الأبيض يتدلى منها على الجبين ريال يسمونه أبو ريشه أو أبو عامود، موصولة من الخلف بقراميل، وهي قماش أحمر موصول مع جدائل الشعر التي تنتهي بريالات في آخرها. واتخذت النساء الشمبر غطاء آخر للرأس وكان لونه أسود وأطرافه مطرزة بالحرير الأحمر[42].

3 - بعض النساء لبسن على رؤوسهن الملاية الحريرية المصنوعة من الحرير الناعم المستورد وتغطي الرأس مع باقي الجسم وتلفها النساء من الأمام[43].

وكان من المحظور وضع غطاء الرأس جانبا ونكش الشعر فمن المتبع والأصول أن تمشط المرأة شعرها بعد أن ترفقه وتجدله وتقوم بلف الجدايل في مؤخرة الرأس وتلبس أشكالا من الطواقي لتحافظ على أن يبقى الشعر منسدلا وعدم انتفاخه تحت الخرقة أو الغطاء وتساهم الوقاة - الشطوة - العراقية - الطاقية التي توضع تحت الخرقة في تثبيتها على الرأس ويشيع اليوم استعمال الشبكة التي تنسجها المرأة بيدها وتجمع فيها الشعر كما أنها تساعد على تثبيت الخرقة على الرأس أيضا[44].





3 - حزام الثوب

تحزمت النساء في قرى الخليل بحزام صوفي يسمى (قشمير)، ثم بالشملة التي صنعت من قماش حريري ولها شراشيب من طرفيها. وبعض النساء لبسن السراويل المطرزة بالحرير من الأسفل.

ويتوسط النساء «الشداد» وهو من الصوف بلونه الأشهب يطوى عدة طيات ومنه الأزرق للنساء الكبيرات في السن. وبعضهن يتوسطن ما يسمى «بالشملة»: من قماش الساتان أو الحرير بطية واحدة وعقدة إلى الأمام في الوقت الذي تكون عقدة الشداد إلى الخلف(45).

4 - الحلي

لبست النساء أشكالاً متعددة من الحلي، فزينت الواحدة منهن معصميها بالأساور الفضية (الحيدري والعزيات) ويتدلى من جيدها عقد الكردان الذي يتكون من أعمدة فضية تتدلى منها سلاسل مربوط في نهايتها الريالات أو الوزريات وغيرها من قطع العملة العثمانية وفي وسط الكردان هلالان أحدهما أكبر من الأخير. ولبسن أيضاً على صدورهن (البغمة) وهي قلادة من الوزريات والريالات، ولبسن على ظهورهن البنود وهي أيضاّ تتكون من الوزريات وقطع العملة الفضية (46).

وقد لبست النساء أيضا في منطقة الخليل (العروس) الكردان المصنوع من الفضة مع القطع النقدية التي تكون على الطاقية، يكون هذا الكردان الذي يحتوي على قطع نقدية مع تعاليق بسلاسل فضية مركبة على قطعة قماش سوداء وفي وسط الكردان واحد أو أكثر من تعليقة أكبر مركب عليها أحجار أو زجاج ملون(47).

5 - الحذاء

أما حذاء النساء فكان (الوطا) بقاعدة من الكوتشوك، وباقي جسمه كان من الجلد الطويل ويزم على بطن الرجل. وغالباً ما كانت النساء يمشين حافيات ولا يستعملن الوطا إلا في أوقات الحصيدة أو التحطيب، وكانت بعض النساء اللواتي لم يعتدن انتعال الوطا وأردن الإسراع في مشيتهن كن يخلعنه يضعنه تحت إبطهن ويسرن حافيات، فانتعال الوطا كن يعتبرنه عائقاً لهن في مسيرهن(48).

وأخذت هذه الألبسة بالاختفاء، ولكن يمكن أن نجد في هذه الأيام بعض النساء خاصة الكبيرات في السن ما زلن متمسكات بالملابس التراثية، ونجد في بعض الأحيان أن الفتيات يلبسن الملابس الشعبية في بعض المناسبات خاصة المناسبات الوطنية.





ثانيا : ملابس المرأة في مدينة الخليل

كانت تغلب على الملابس التقليدية للمرأة الفلسطينية في المدينة مظاهر التشابه،سواء لدى مقارنتها بين مدينتين مختلفتين،أو بين فئتين اجتماعيتين في المدينة الواحدة.

وفيما يلي نماذج من الثياب التقليدية في المدن التي كانت موجودة منذ مطلع القرن العشرين أو التي انتشرت بعد ذلك.

1 - الدراعة

في مدينة الخليل هو اسم قطعة اللباس المتشابهة للسبلة في مدينة اللد، ولكن الدراعة ما زالت موجودة حتى اليوم لدى بعض النساء المسنات، وقد كانت تعمل من أقمشة متعددة وأفضلها ما كان من الحرير، أما لونها فهو الكحلي أو الأزرق، وتشبه في تفصيلها وهيكلها العام السبلة عدا أن فتحة الصدر فيها أكثر طولاً إذ يبلغ طولها حوالي 37سم، وعلى فتحتي الكمين عند اليدين تطريز بأسنان المنشار، وكذلك يوجد نفس نوع التطريز (بالإبرة اليدوية) وشكله (أسنان المنشار) على فتحة الصدر وحفرة الطوق، والبنايق عددها أربعة، اثنتان منها على كل جانب، والبنيقة على شكل شب منحرف. وللدراعة ديارة بعرض 3سم وتلبس الدراعة فوق الفستان المنزلي[49].

ولا يكتمل لباس الدراعة دون لباس الرأس، وهو هنا قطعتان اليمنية فهي منديل من الشاش المشجر. مستطيلة الشكل طولها 140 سم وعرضها 70سم، وتثبت على الرأس من منتصفها بحيث يتوازن جانبا عرضها من جهتي الرأس إلى الأمام فوق الجبهة إذ كانت المرأة في داخل البيت أي أنها لا تغطي الوجه لكن إذا أرادت المرأة الخروج من البيت فتسحبها على وجهها بحيث تغطيه مثبتة شعرها وتضع فوقها المنشفة.

والمنشفة قطعة مستطيلة من القماش الأبيض تشبه «الغطوة» تثنى ويلقط طرفا ضلعين متطابقين على شكل مربع أو مستطيل وبذلك فهي تسد مسد «العقدة» في الغطوة، وتلبس كما تلبس الغطوة وتثبتها المرأة على رأسها بيدها أو بكلا يديها وتظهر الدرزة المربعة أو «العقدة» فوق مستوى كعبي المرأة بقليل، تاركة فسحة يمكن رؤية لون الدراعة الأزرق، ويتيح طول المنشفة إمكانية للف جسمها بها ومسكها بيدها من الداخل تحت ذقنها أو تحت إبطها في هذين المكانين أو إنها تتركها سائبة فوق ظهرها دون أن تلف جسمها بها بل تكتفي بتثبيتها فوق رأسها بأن تمسكها بيديها على صدرها[50].

2 - الملاية

تخاط الملاية من مختلف أنواع الأقمشة





وألوانها ولكنها غالباً ما تكون من القماش الأبيض للعروس ومن القماش الملون للصبايا ومن القماش الأسود لكبار السن، والملاية أحدث من السبلة والدراعة، ويمكن مشاهدتها حتى اليوم في بعض المدن الفلسطينية وإن كان ذلك نادراً، والملاية بسيطة في تفصيلها وخياطتها فهي تتكون من قطعتين متصلتين معاً على النحو التالي:

1 - التنورة: قطعة مستطيلة طولها 190سم عرضها 90سم، تثنى القطعة من منتصفي طوليها ويلقط عرضاها، فتصبح كالكيس مفتوحة من الجهتين يشكل عرضها ارتفاع التنورة أو طولها من الخصر إلى ما فوق الكاحل.

2 - الغطوة: قطعة أخرى بنفس مقاسات التنورة، ولكن تظل مفتوحة لا يخاط طرفاها تجمع مع التنورة عند الخصر بخياطتها معاً عدا مسافة 2سم من الجهة الأمامية.

وللملاية ثلاثة أربطة، والرباط هو قطعة رفيعة مثنية ومخيطة من القماش بعرض 1-2سم، وأحد هذه الأربطة على خصر التنورة تحت طرفها الدائري المثني ليخفي الرباط الذي هو «تكة» أو «دكة» تشبه «دكة» السروال والرباطان الآخران طول كل منهما 25سم وهما على الطرف السائب للغطوة تبعد بداية كل منهما عن طرفهما بمقدار 80سم والمسافة المتبقية بينهما هي 25سم - 30سم وهي المسافة المتوسطة في طرف الغطوة السائبة.

ويتم بأن تدخل المرأة جسدها في التنورة ثم تربط وسطها بالرباط المزموم على الخصر، ثم ترد الغطوة من الخلف على رأسها، بعد أن تضع على رأسها منديلاً خفيفاً يشبه اليمنية، وقد يكون (مشغولاً بالأويا)، ثم تربط الغطوة بالرباطين العلويين خلف الرأس وفوق الأذنين، مثبته المنديل على وجهها ورأسها. وحينما تخرج تدلي المنديل وتمسك بالغطوة تحت الذقن والمنديل الذي تغطي به وجهها كان سميكاً ثم تغيّر إلى منديل خفيف شفاف يمكن من خلاله رؤية معالم وجه السيدة بعد أن كان سميكاً لا يسمح بذلك. ومثل هذا المنديل الخفيف انتشر في المدن الفلسطينية في العقد الرابع من هذا القرن[51].

3 - **الكاب**

انتشر الكاب في مختلف المدن الفلسطينية وحل محل الملابس السابقة مثل السبلة والملاية، حيث أصبح اللباس التقليدي الذي يلبس فوق الفستان الحديث في المدينة، وما زال بالإمكان مشاهدة هذا اللباس في أسواق المدن المختلفة حتى الآن، والكاب يخاط من القماش الأسود، ويتكون هذا النمط ثلاث قطع هي الكاب والبرنس والبرقع، كالانماط السابقة إلا أنه يمكن ملاحظة التغيرات التي حصلت في الكاب من حيث أنه أقصر من الأنماط السابقة، وأن قطع الرأس الواسعة قد اختفت كما أنها أصبحت أقل سمكاً منها في السابق وفيما يلي وصف لإجراء هذا النمط[52]:

1 - الكاب: وهو يشبه المعطف الطويل وهو مفتوح من الأمام وهو على شكلين، فإما أن يكون «بردة» أي ترد الجهة اليمنى فوق اليسرى، وتثبت فوقها بزر أو أكثر عند الخصر أو «بدون ردة» وهو ما كان طرفاه الأماميان لا يردان وإنما يغلقان معاً كالجاكيت الحديث بعدة أزرار فيما بين الخصر ومنتصف الصدر.

ويتكون الكاب من عدد من القطع الطولية تتراوح بين 5-11 قطعة لكنها فردية العدد لتكون القطعة الوسطى على الظهر، وكلما كان الكاب أكثر حداثة كلما قلت عدد القطع التي تكونه، فهي في الكاب القديم إحدى عشرة قطعة واحدة منها تمتد على منتصف طول الظهر حتى منتصف الساقين، وعشر قطع تشكل الجوانب والبدنين الأمامي والخلفي، ولكن قل عدد القطع بعد ذلك فأصبحت خمس قطع، واحدة للظهر وقطعتان للجوانب للصدر وأطوال هذه القطع متساوية إذ إنها يجب أن تشكل طول الكاب من الكتف حتى منتصف الساق، ويتفاوت عرضها حسب عدد هذه القطع فهي أقل عرضاً حينما تكون كثيرة العدد ولكن محيطها من الأسفل يبلغ 1و5متر ملاحظة الفروق البسيطة في حجم الرماة، وللكاب القديم قبة بسيطة هي قطعة من القماش تثبت على فتحة الطوق، أما الكاب الحديث فلا يخلو من قبة تشبه قبة الجاكيت، لا يقل عرضها من 10سم تظهر خلف العنق وحول الصدر وتتعدد أشكالها في الكاب الحديث، كما أن الكاب قد يثبت به عند الخصر «قيطان» كقيطان السبلة بغرض تثبيته عند اللباس أو ليفصل الصدر عن الجزء السفلي منه كما في الأشكال السابقة من اللباس.

وانتشر حديثاً شكل جديد للكاب يسمى «الترواق»ويتكون من ثلاث قطع فقط هي الظهر والردتان الجانبيتان، ولا يشترط فيه أن يكون من القماش الأسود بل أخذت تنتشر «ترواقات» من مختلف ألوان الأقمشة السادة (ذات اللون الواحد).

البرنس: هو شكل الأكثر حداثة للغطوة السابقة وهي قطعة من القماش الأسود الذي يخاط منه الكاب، نقص بشكل شبه مخروطي لكن دون أن يكون الرأس مدبباً، وإنما هو مستقيم طوله 30سم، والطرف السفلي يبدو مستديراً محيطه 160سم، وارتفاعها 80سم وعرضها من الجوانب 60سم، ويتصل بطرفيها العلويين رباط بعرض 3سم وطول 40سم.

2 - البرقع/ منديل من قماش الحبر الأسود (حرير نباتي شفاف) وقد يكون من القماش المشجر والقطعة مستطيلة الشكل أطوالها 90و 60سم. يطوى من منتصفه ويلقط ضلعاه المتطابقان عند نهايتيهما بعدة غرز، لتسهيل تثبيته على الرأس.

يلبس الكاب فوق الفستان ثم يشد القيطان حول الخصر، ويعقد ليثبته من جهة وليعطيه منظراً أكثر جمالاً من جهة أخرى، ثم يوضع البرقع أو المنديل على الرأس بحيث تكون القطبة من الجهة الخلفية وطرفه العلوى يحيط بالرأس على مستوى الجبهة، وتتدلى من الأمام على طبقتين بوجود المنديل من طبقتين على الوجه، يمكن المرأة من رفع الطبقة العليا منه وردها على الرأس إلى الخلف، لتظل طبقة واحدة تمكن المرأة من رؤية ما حولها إن لزم الأمر، وقد ترد الطبقتين إلى الخلف حينما تكون في البيت أو في مجلس نسائي لا يحضره الرجال، والعادة أن



تسدل الطبقات معاً حين خروج المرأة وتواجدها خارج المنزل وقد لا يكون المنديل مثبتاً بعروة، وإنما منديل عادي من «الحبر» أو «لجورجيت» على شكل مستطيل يطوى من منتصفه ويوضع المحور الذي طوي عنده على الجبهة من الأعلى ويلف إلى خلف الرأس ويربط طرفاه فيتكون البرقع من طبقتين، يمكن أن يخفف إلى طبقة واحدة فقط كما بينا من قبل، وفيما بعد استعيض عن هذا المنديل ذي الطبقتين بمنديل محرم خفيف يسمى بمنديل «الموخل» وأطلق عليه أيضاً اسم منديل «البونية» أو «الابونية» وهو شفاف يظهر منه وجه المرأة كما لو أنها لم تكن تضعه على وجهها وكان هذا المنديل الشفاف هو الأكثر انتشاراً بين الصبايا في سنوات العقدين الرابع والخامس.

أما البرنس فيوضع على الرأس ويتهدل على الصدر والظهر بشكل مخروطي أو شبه دائري.

وأخذت هذه الألبسة بالاختفاء، ولكن يمكن أن نجد في هذه الأيام الكثير من النساء تلبس الكاب والمنديل وحده تلف به رأسها ووجهها بدلاً من البرنس والبرقع معاً وتربط أطرافه من الجهة الخلفية أو الأمامية للعنق، كما أننا يمكن أن نجد الكاب دون غطاء، للرأس والوجه بل تكتفي المرأة بوضع منديل على رأسها كاشفة وجهها وتلبسه بعد أن تطوى حول أحد قطريه فيصبح على شكل مثلث وضع ضلعه الذي تثنى منديل عنده على الجبهة للرأس تاركة بقية المنديل على رأسها وظهرها ثم تمسك به وتوازنه وتربط طرفيه تحت الذقن أو خلف العنق وهكذا تغطي شعرها ورأسها دون أن تغطي وجهها[53].

ونستطيع القول إنه كانت تغلب على الملابس التقليدية للمرأة الفلسطينية في المدينة مظاهر التشابه، لكن مظاهر الاختلاف والتنوع أخذت تظهر بوضوح كبير بين ملابس الأجيال المتعاقبة وبخاصة في العقود الأخيرة. وقد تمثل التغير في الملابس النسائية في كل من غطاء الرأس ولباس البدن على حد سواء، فغطاء الرأس بما فيه غطاء الوجه كان سميكا تغير إلى غطاء أقل كثافة، ثم استبدل بغطاء خفيف قبل التخلص منه نهائيا لدى بعض الفئات. أما لباس البدن فقد تعرض للتغيير أيضا في نوع قماشه ولونه، وكيفية تفصيله وشكل فتحاته وطوله واتساعه، وكل التغييرات فيه كانت تتجه إلى تقليد الفستان الإفرنجي[54].

وقد شمل التغيير نساء القرية أيضا خاصة بعد النكبة ممن أجبرن على ترك قراهن، وهذا أدى إلى انقطاع مفاجئ لارتداء الملابس الشعبية واستبدالها بالملابس الإفرنجية الحديثة.

وفي النهاية نستطيع القول إن لكل قرية ومدينة فلسطينية لباسا نسائيا خاصا يميزها عن القرى والمدن الأخرى، ومع هذا اللباس أو الثوب كماليات تختلف من منطقة إلى منطقة، ورغم هذا التنويع في الملابس هناك عوامل مشتركة في الملابس تتركز في نوعية القماش وحياكته، في أنواع الخيطان المستعملة للتطريز، وفي بعض الرسومات وتحويرها في قصة الثوب وتركيبه. فالرسومات والوحدات المستعملة في التطريز تتشابه، فمثلا هناك رسمة شجرة السرو المعروفة في منطقة بيت دجن كسروة طويلة مع قاعدة، أما في رام الله فنرى نفس الشجرة مصغرة بدون رأس وبدون قاعدة، ونرى نفس الشجرة على الأثواب في منطقة الخليل ومنطقة بئر السبع ولكن بشكل مختلف. وهناك أيضا نجمة بيت لحم وتسمى القمر في رام الله ورسمة العمار في الخليل[55].

الخاتمة

واجه التراث الشعبي الفلسطيني الكثير من التحديات والمحاولات المستمرة من قبل اليهود لتهويده ومحاولة طمسه، لكن محاولاتهم باءت بالفشل نتيجة وعي شعبنا الفلسطيني، ووقوفه في وجه هذه المحاولات.

ونستطيع القول أنه على الرغم من اتصاف الملابس الشعبية بصفات التقليدية و الوراثة والمحلية أو الإقليمية، فان ذلك لا يعني أن الملابس تبقى على ما هي عليه دون تغيّر أو تبدّل، بل أن التغير والتطور المستمر الدائم صفة من صفاتها، وهذا ما لاحظناه في الملابس

الشعبية في الخليل،فاليوم نرى أن ارتداء الملابس الشعبية يكاد يقتصر على النساء كبيرات السن وهذا يشمل المدينة والقرية، أما الفتيات فقد سارعن إلى التخلي عن ملابسنا الشعبية لصالح الملابس الأوروبية، أو الفساتين الطويلة للفتيات المحافظات. وفي هذا تخلّ عن عاداتنا وتقاليدنا، لذا لا بد من وضع خطط تربوية تتبناها وزارة التربية والتعليم من أجل غرس قيمة حب التراث الشعبي الفلسطيني، وضرورة التمسك بملابسنا الشعبية التي هي عنوان تراثنا الذي نفتخر به. وكذلك لا بد من تشجيع النساء على لبس الملابس الشعبية في المناسبات الخاصة والعامة حتى نثبت للعالم اعتزازنا بتراثنا وتمسكنا به في وجه الادعاءات الإسرائيلية.

وكما يعلم الجميع فان هذه الصناعة التقليدية المتوارثة تتعرض في ظل الاحتلال الصهيوني، إلى استغلال بشع، إذ تقوم دور الأزياء الإسرائيلية باستخدام الأيدي الماهرة الرخيصة للمرأة الفلسطينية في تطريز ملابس خاصة بها، ثم تصدرها إلى الخارج على أنها أزياء إسرائيلية شعبية فتجني بذلك الأرباح المعنوية والمادية الطائلة.

صور المقال من الكاتبة

الهوامش

1 - ابن منظور. لسان العرب. باب السين فصل اللام. مادة (لبس). بيروت، دار صادر للنشر، 1968.

2 - ابن منظور. لسان العرب. باب الباء فصل الشين. مادة (شعب)

3 - مصطفى، ابراهيم وآخرون. المعجم الوسيط. استانبول، دار الدعوة، 1989. ص 483.

4 - مؤمن، نجوى شكري،وجرجس، سلوى. التراث الشعبي للأزياء في الوطن العربي. القاهرة، عالم الكتب. الطبعة الأولى 2004. ص 4.

5 - كناعنة، شريف. أنواع الثقافة والفنون الشعبية المادية ونماذج منها. مجلة التراث والمجتمع (48 شتاء 2008 ص 185.

6 - هارون، عبد السلام. التراث الاسلامي. القاهرة، دار المعارف. 1978. ص 8.

7 - سرحان، نمر، موسوعة الفولكلور الفلسطيني. عمان البيادر الطبعة الثانية 1989. ص655

8 - مؤمن، نجوى شكري،وجرجس، سلوى. التراث الشعبي للأزياء في الوطن العربي. ص121.

9 - نمر، سرحان. موسوعة الفولكلور الفلسطيني. ص655.656.

10 - الخادم، سعد. تاريخ الأزياء الشعبية في مصر، دار المعارف، القاهرة 1959، ص 55.

11 - مصطفى، فوزية حسين. الأزياء الشعبية للمرأة المصرية في محافظة الجيزة والابتكار منها لأزياء عصرية، رسالة دكتوراة غير منشورة جامعة حلوان 1979، ص 1.

12 - كناعنة، شريف. أنواع الثقافة والفنون الشعبية المادية ونماذج منها. مجلة التراث والمجتمع (48 شتاء 2008 ص188.

13 - المصدر نفسه. ص 188، 189.

14 - مؤمن، نجوى شكري،وجرجس، سلوى. التراث الشعبي للأزياء في الوطن العربي. ص 107.

15 -

16 - مؤسسة القدس للثقافة والتراث. تاريخ التطريز الفلسطيني

http://www.alqudslana.com/index.php?action=article&id=1468

17 -المزين، عبد الرحمن. موسوعة التراث الفلسطيني. بيروت، مؤسسة صامد. الطبعة الأولى، 1981. ص 61

18 -المصدر نفسه، ص 62 وما بعدها. أنظر أيضاً: مؤسسة القدس للثقافة والتراث. تاريخ

الهوامش والمراجع

التطريز الفلسطيني. http://www.alqudslana.com/index.php?action=article&id=1468

19 - خليل، محمد. الزي الفلسطيني.. عراقة التاريخ ونكهة الأرض. http://www.alqudslana.com/index.php?action=article&id=1468

20 - المصدر نفسه.

21 - الأزياء الشعبية. مؤسسة القدس للثقافة والتراث.

22 - نمر، سرحان. موسوعة الفلكلور الفلسطيني،ص669.

23 - المزين، عبد الرحمن. موسوعة التراث الفلسطيني. ص141.

24 - المصدر نفسه. ص 142.

25 - المصدر نفسه، ص 142.

26 - الوحوش، محمد شحدة. حلحول- الأرض والشعب. عمان، دار الصباح للنشر. الطبعة الأولى 1992. ص323.

27 - المزين، عبد الرحمن. موسوعة التراث الفلسطيني. ص143.

28 - عبد الهادي، تودد. دليل الزي الشعبي الفلسطيني. 1974. ص33.

29 - المصدر نفسه. ص33.

30 - المصدر السابق. ص 35.

31 - الوحوش، محمد شحدة. حلحول- الأرض والشعب. ص 323.

32 - نمر، عباس. كي لا ننسى.من القرى المدمرة... (مغلس) قضاء الخليل. جريدة القدس 29-5-2010

33 - أبو عمر، عبد السميع. التراث الشعبي الفلسطيني تطريز وحلي. القدس، مطبعة الشرف. الطبعة الثانية 1987. ص 53.

34 - الوحوش، محمد شحدة. حلحول- الأرض والشعب. ص 323.

35 - المزين، عبد الرحمن. موسوعة التراث الفلسطيني. ص 138.

36 - الوحوش، محمد شحدة. حلحول- الأرض والشعب. ص 324.

37 - الصقور، جمال. نوبا، اطلالة على الريف الفلسطيني. مركز حمو للطباعة. الطبعة الاولى 1999. ص189.

38 - الوحوش، محمد شحدة. حلحول- الأرض والشعب. ص 323.

39 - قعوار،وداد وآخرون. التطريز الفلسطيني. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الاولى 1996.ص 63

40 - عبد الهادي، تودد. دليل الزي الشعبي الفلسطيني. ص 34.

41 - أبو عمر، عبد السميع. التراث الشعبي الفلسطيني تطريز وحلي. ص 50.

42 - الصقور، جمال. نوبا، اطلالة على الريف الفلسطيني. ص 189

انظر أيضاً :

أبو عمر، عبد السميع. التراث الشعبي الفلسطيني تطريز وحلي. ص49.

عبد الهادي، تودد. دليل الزي الشعبي الفلسطيني. ص 34.

43 - الصقور، جمال. نوبا، اطلالة على الريف الفلسطيني. ص 189، 190.

44 - البطمة، ناديا. الأبعاد النفسية والجمالية والاجتماعية والاقتصادية للثوب الفلسطيني. مجلة التراث والمجتمع. البيرة، جمعية انعاش الأسرة. العدد 22، نيسان 1993. ص 32.

45 - الوحوش، محمد شحدة. حلحول- الأرض والشعب. ص 326.

46 - الصقور، جمال. نوبا، اطلالة على الريف الفلسطيني. ص 190.

47 - أبو عمر، عبد السميع. التراث الشعبي الفلسطيني تطريز وحلي. ص 53.

الهوامش والمراجع

48 - الصقور، جمال. نوبا، اطلالة على الريف الفلسطيني. ص 190.

انظر أيضاً :

الوحوش، محمد شحدة. حلحول- الأرض والشعب. ص 325.

49 - كناعنة، شريف وآخرون. الملابس الشعبية الفلسطينية. البيرة، جمعية انعاش الأسرة.982. ص 193.

50 - المصدر نفسه. ص 193.

51 - المصدر نفسه 194.

52 - المصدر نفسه 194.

53 - المصدر نفسه 194، 195.

54 - المصدر نفسه، 191.

55 - جودي، محمد حسن. تاريخ الأزياء الحديث. عمان، دار صفاء للطباعة والنشر. الطبعة الأولى 1997. الجزء الثاني. ص 61، 63.

المصادر والمراجع

1 - ابن منظور. لسان العرب. بيروت، دار صادر للنشر، 1968.

2 - مصطفى، ابراهيم وآخرون. المعجم الوسيط. استانبول، دار الدعوة، 1989.

3 - مؤمن، نجوى شكري،وجرجس، سلوى. التراث الشعبي للأزياء في الوطن العربي. القاهرة، عالم الكتب. الطبعة الأولى 2004.

4 - كناعنة، شريف. أنواع الثقافة والفنون الشعبية المادية ونماذج منها. مجلة التراث والمجتمع. العدد48 شتاء 2008 .

5 - هارون، عبد السلام. التراث الاسلامي. القاهرة، دار المعارف. 1978.

6 - سرحان، نمر. موسوعة الفولكلور الفلسطيني. عمان البيادر الطبعة الثانية 1989.

7 - الخادم، سعد. تاريخ الأزياء الشعبية في مصر. دار المعارف، القاهرة 1959.

8 - مصطفى، فوزية حسين. الأزياء الشعبية للمرأة المصرية في محافظة الجيزة والابتكار منها لأزياء عصرية. رسالة دكتوراة غير منشورة جامعة حلوان 1979.

9 - http://www.alqudslana.com/index.php?action=article&id=1468

10 - المزين، عبد الرحمن. موسوعة التراث الفلسطيني. بيروت، مؤسسة صامد. الطبعة الأولى، 1981.

11 - الوحوش، محمد شحدة. حلحول- الأرض والشعب. عمان، دار الصباح للنشر. الطبعة الأولى 1992.

12 - نمر، عباس. كي لا ننسى.من القرى المدمرة... (مغلس) قضاء الخليل. جريدة القدس 29-5-2010.

13 - أبو عمر، عبد السميع. التراث الشعبي الفلسطيني تطريز وحلي. القدس، مطبعة الشرف. الطبعة الثانية 1987.

14 - الصقور، جمال. نوبا، إطلالة على الريف الفلسطيني. مركز حمو للطباعة. الطبعة الأولى 1999.

15 - قعوار،وداد وآخرون. التطريز الفلسطيني. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى 1996.

16 - البطمة، ناديا. الأبعاد النفسية والجمالية والاجتماعية والاقتصادية للثوب الفلسطيني. مجلة التراث والمجتمع. البيرة، جمعية إنعاش الأسرة. العدد 22 ، نيسان 1993.

17 - كناعنة ، شريف وآخرون. الملابس الشعبية الفلسطينية. البيرة ، جمعية انعاش الأسرة.1982.

18 - جودي ، محمد حسن. تاريخ الأزياء الحديث. عمان ، دار صفاء للطباعة والنشر. الطبعة الأولى 1997.



مصداقية تنمية الحرف التقليدية في العالم العربي

إيمان مهران
كاتبة من مصر

تعد الحرف اليدوية التقليدية جزءا أصيلا من ثقافة الشــعوب، وهي فــي عالمنا العربي تمثــل جزءاً هاماً مرتبطاً بالجذور المشــتركة لهويتنــا العربية، فعالمنا العربي ذو المســاحة الشاســعة يشــتمل على مناطق ثقافيــة مختلفة تفرض خصوصية تعطــي تنوعاً يثري الموروث التقليدي العربي.

وتتعــدد الجهود المرتبطة بتنميــة الحرف اليدوية التقليدية في منطقتنا العربيــة من بلد لآخر، والمتابع لما يصدر من تصريحات رسمية يجد الكثير من أوجه

الدعم وتوسيع الاهتمام بهذه الأنشطة الاقتصادية الهامة.

وتعاني الحرف التقليدية في عالمنا العربي من عدم وجود تنسيق مشترك لبرنامج العمل العربي، بهدف وضع إستراتيجية مستقبلية مشتركة فيما بينها، تبنى على رؤية وخطة ذات منهج يحمي الموروث العروبي من خلال دعم الحرفي ودعم سوق الحرف التقليدية المنتجة، ليس بوصفه منتجا للعروض التي تمثل الدول في المناسبات القومية بل لأنه مجال ذوبعد اقتصادي واجتماعي وثقافي هام لأي أمة تحاول الحفاظ على ملامح هويتنا وخصوصيتها الثقافية.

إن سوء التنسيق بخصوص مستقبل الحرف التقليدية العربية على المستوى الرسمي بين حكومات المنطقة وعلى مستوى مؤسسات المجتمع المدني، جعل هناك تفاوتاً فى تطبيق برامج تنمية الحرف التقليدية على المستوى الكيفي والكمي داخل المنطقة العربية، ليظهر ذلك ضد الهوية العربية المشتركة والمتآلفة حيث الاتصال اللغوي والفكري المشترك، لينعكس ذلك التفاوت بوضوح في المعارض الخارجية الممثلة لحرف المنطقة العربية.

وتعتمد الحرف التقليدية في العالم العربي غالباً على الجهود الفردية وعلى المشروعات الخاصة، والأمر قد يصل في حالات عديدة لاعتماد بعض المصممين والفنانين على الموروث تحت مظلة الاستلهام من التراث، حيث ينخرطون في التسويق لمنتجات الحرفيين تحت أسماء بيوت خبرة تأخذ الخبرة والطراز من يد الحرفي وتنسبها لإسمها الشخصي أولمؤسستها الاقتصادية الخاصة رغم أنها ملك المجتمع وهي إفراز للتواصل بين الأجيال.

وهكذا يستفيد من سوء تقدير الحكومات لمكانة الحرف الاقتصادية والثقافية الكثيرون من المصممين ورجال الأعمال البعيدون عن المد الوطني لأوطانهم.ويأتي هذا كنتيجة لما تعانيه الحرف اليدوية التقليدية في أغلب بلدان العالم العربي من التهميش والاهتمام بالعروض الشكلية فقط وليس بآليات العمل الفعلية وسط المنظومة الحرفية وداخل مجتمعات العاملين في تلك الحرف.

ويعاني الحرفي غالباً من التهميش رغم أنه عماد تنمية الحرف التقليدية، كما أنه يعاني من عدم وجود وزارات أوقطاعات متحكمة في تفعيل دوره ومقدرات مهنته لكى تدعمه وتساعده على الاستمرار في عمله، فغالباً لا يجد غطاء تأمين صحي أوقوانين تحميه وتحمي منتجه، بالإضافة لمشاكل الحصول على الخامات المناسبة لحرفته، فضلاً عن الضرائب التي وجدت في الحرفي موطنا لتشكيل مجموعة ضرائبية تقلص نشاطه وتجعله يهرب من الاستمرار في العمل اليدوي..

وتتركز المشكلة هنا في البحث حول التساؤلات التالية :

1 - ما المقصود بتنمية الحرف التقليدية؟
2 - ما هوواقع الحرف التقليدية في العالم العربي؟
3 - ما هي المشكلات التي تواجه تنمية الحرف التقليدية في العالم العربي ؟
4 - ما هي الأسس المشتركة لتنمية الحرف التقليدية في العالم العربي ؟

تنمية الحرف التقليدية

التنمية هي النموالمدروس على أسس علمية، والتي قيست أبعاده بمقاييس علمية، سواء كانت تنمية شاملة ومتكاملة، أوتنمية في أحد الميادين الرئيسية مثل: الميدان الاقتصادي أوالسياسي أوالاجتماعي أوالميادين الفرعية كالتنمية الزراعية أوالصناعية[1].

وهي أداة التحريك العلمي المخطط لمجموعة من المستهدف من أجل الانتقال من حالة غير مرغوب منها إلى حالة مرغوب الوصول إليها[2].

والتنمية لا تخرج عن كونها تغييرات مقصودة ومعتمدة تقودنا إلى الانتقال من وضع غير مرغوب إلى وضع آخر أفضل بمعدلات سريعة دون إخلال بالكفاءة الإنتاجية[3].



وقـد عرفـت الأمم المتحـدة التنميـة بأنهـا «العمليـات التـي يمكـن بهـا توحيـد الجهـود المشتركة للمواطنين والحكومـة لتحسين الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في المجتمعات المحليـة لمساعدتهـا على الاندمـاج في حياة الأمة المساهمة في تقديمها بأكبر قدر مستطاع»[4].

أما الحرف التقليدية فهي الصناعات المتوارثة التي تعتمد على التقنيات اليدوية في الأساس كما تعتمد على المهارات والقليل من الأدوات.

وفنون الحـرف اليدوية تمثل جذور الصناعة في التاريخ الإنساني، حيث وجدت لتلبي احتياجات الإنسان النفعية والمرتبطة بحياته اليومية، والتي ترتبـط ارتباطـاً كبـيراً بحاجاتـه الأساسيـة في الحياة. والمنتج التقليدي المرتبط بالموروث اليدوي لفنـون الشعوب يمثـل الجانب البصـرى المدرك مـن هـذا الموروث.وتعتمد الفنـون التقليدية على نقوش وزخارف ومفردات هي ملامح الحضارات المختلفـة التي مـرت بها الثقافـة الإنسانية، وهي بذلك تعـد مرآة لإرث الحضـارة الإنساني، وهي جـزء مـن الفنـون البصريـة المرتبطـة بتفاعل الإنسـان ببيئتـه، وتجريـده لعناصرهـا المحيطة به.وليـس بالضـرورة أن تكـون رمـوزاً مباشـرة واضحة بل أن الحرفي ورث التشكيل وألف المنتج، وهذه العلاقـة بينهم تعد حالة رضا يجتمع عليها المجتمع في الشكل والمعنى والوظيفة التي يؤديها.

وتعكس الحرف وفنون التشكيل اليدوية تقدم الفـرد ومفاهيمـه القيمية ومسـتوى الحياة التي يرقـى لها، وهي بذلك تقدم ملامح مجتمع وسط باقي المجتمعات، من خـلال تعبيرها عن مستوى الصناعـة اليدويـة من ناحيـة التقنيـة والتعبير الإبداعـي للفنان مـن ناحية أخرى. لـذا فالمنتج اليدوي هوالمتبقى من ثقافات الشعوب المتراكمة، وما هوالا قطعة من الطبقات الرسوبية الحضارية لثقافـة كل مجتمع، ورعاية تلك الفنون هي رعاية للتراكـم المعـرفي في كل منتج يـدوي تقليدي يتم المحافظـة عليه. وهو يعد تواصـلا رئيسيا لتاريخ مجتمـع ما. كما إنه قد يصبح جذوراً تحمل معها عناصر للتواصل بين أفراد المجتمع[5].

وعـن الحـرف التقليديـة يذكـر د. علي بزي أنهـا تتميـز بالانتشـار والقدم والتغيـر المستمر وأنهـا تحتاج للتسويـق، وأن العمل الحرفي يسوده الطابع العائلي، ويؤكد على أثر البنية الاجتماعية على صعيد الوطن في الواقع الحرفي ذاته.واضعاً لمنهـج للحرف التقليدية يعتمد على دراسة الواقع التاريخـي والجغرافي والاقتصـادي والاجتماعي والثقـافي والسياسـي، بـل والواقع المعـرفي العام فالحرفة إحدى القضايا المعرفية الهامة [6].

وتنمية الحـرف التقليدية هـي عملية تهدف للدفع بمنظومة العمـل اليدوي الحرفي من خلال وضـع منهـج يعتمـد في آلياتـه على رفـع مستوى الفنان الحرفي تقنيـاً وتنمية مهاراته، كما تعتمد تنمية الحرف التقليدية على تنمية منتجه الحرفي التقليدي باتخاذ مجموعة من الإجراءات كتطوير آليـات العمل وربط المنتج بطلبـات وآليات السوق المتغـيرة، كما تحتـاج تنميـة الحـرف التقليدية لمجموعة مـن التشريعات القانونيـة تحمي المنتج وتحافظ على حقوق العاملين فيه.

واقع الحرف التقليدية في العالم العربي

تتميـز الحـرف التقليديـة في العـالم العربي بالتنـوع والثراء نتيجة التنـوع الجغرافي والثقافي واختلاف البيئـات والذي يمنح الحرفي الخامات المختلفة ويمده بالرموز التشكيلية المتنوعة، والتي تدعمه على المستوى الإبداعي.

تتمركـز مناطق العمل في الحـرف التقليدية داخل مناطق تعـود لعصور بعيـدة حافظت فيها علـى المهنـة القديمة مجـددة فيها، رغـم كل ما أتـى من حداثيات على مجتمعنا العربي فما تزال ملامـح الثقافـة التقليدية تطبع الحيـاة اليومية بشكل كبير وتمنحه روحا من الزمن القديم..

وبشكل مختصـر سنعرض مدخـلاً عن الحرف التقليديـة فـى كل منطقة ثقافيـة داخل مجتمعنا العربي، تمتلـك خصوصية تمنح موضوع الحرف هالة من التقدير لهذا المنتـج الذي يعكس تاريخاً حيـاً ملموساً للشعـوب، يعود جـزء منه للمجتمع وجـزء للفنـان الشعبي المعـبر عـن مفاهيم هذا

المجتمع. ولكل منطقة رؤيتها وتجربتها في مجال الحرف والتي يصعب الحديث الموسع عنها الآن، ولكننا سنجملها في نقاط تخدم رؤية تنمية الحرف العربية موضوع البحث، لذا سنجمل ونلخص ظروف الحرف في المنطقة العربية في التالي :

منطقة وادي النيل (مصر والسودان) :

تنتشر الحرف التقليدية بطول نهر النيل على المستوى الشعبي، ولكن المؤسسات الحكومية لا تتواصل مع الحرفي بشكل مباشر وكامل للتحكم في مقدرات تلك الفنون وسنوضح تجربة مصر نموذجاً.

عرفت مصر المؤسسات الحرفية والطوائف المهنية منذ عهد الفراعنة، حتى جاء محمد علي وألغى طوائف المهن والصناعات الحرفية، وهوما أثر بالسلب على تلك الحرف، وإلى الآن تعاني الحرف من الإهمال وسوء التنظيم، ولاتوجد جهة أوإدارة بعينها تهتم بتلك الفنون الموروثة وحرفييها، بل تتعدد الإدارات في الوزارات وتتشابك المصالح بين تلك الإدارات فلا يمس الحرفة أوالحرفي على أرض الواقع أي فائدة تذكر. وهوما ينعكس على جودة المنتج وتسويقه محلياً وعالمياً، بالإضافة لمعاناة الحرفي، والذي بدأ ينسحب من الحرف لممارسة مهن أخرى أكثر ربحاً، ووضع الحرف في مصر لا يتناسب مع تاريخها في الحرف والفنون الرفيعة والذي تشهد به المتاحف وفنون العمارة المصرية طوال مراحل تاريخها، وعلى مستوى ما وفرته الطبيعة المصرية بسخاء للفنان الشعبي.

منطقة الشام (سوريا ولبنان والأردن وفلسطين) والعراق:

وهي منطقة لها موروث متشابك ومتداخل في رموزه ومنتجاته، يحمل اهتماماً بالغاً بالمنسوجات ومشغولات المعادن وصناعة المراكب وفنون النجارة عامة، فلقد منحت الطبيعة الكثير لهذه المنطقة. كما كان للتجارة دور كبير في توسع فنونها. ولقد وهبت الطبيعة الخامات المتعددة لتلك البلاد، كما كان أعطاها الفنان المتمكن من أدواته وهوما جعل تلك المنطقة تتمتع بالثراء الفني، ولكن بسبب الحروب والمعاناة السياسية المتواصلة تعتمد الحرف التقليدية على التسويق المحلي لطبقة اجتماعية معينة والتسويق الخارجي المحدود، ولأن السياحة هي السوق الرئيسي لها فإن الظروف السياسية تنعكس سلبياً على السياحة وبالتالي على تسويق المنتج الحرفي المرتبط بهذا السوق. ورغم وجود إدارات حكومية ومؤسسات مجتمع مدني تعمل بشكل مستمر إلا أن التسويق في دائرة ضيقة لا تناسب حجم وروعة فنون تلك البلاد الحرفية.

منطقة الخليج والجزيرة العربية (اليمن والسعودية والبحرين والإمارات والكويت وقطر وعمان):

لقد اتسمت منطقة الخليج بوجود حرف كالنجارة والحدادة، والعديد من الحرف المرتبطة بفنون الصيد، وقد كان لوجود النفط وإسهامه في رفع مستوى دخل الفرد دوره في تبدل نوع الأنشطة في الخليج، حيث تعتمد منطقة الخليج الآن على شركات التجارة وشركات البترول العالمية. وقد كان لوجود عمالة من شرق آسيا تأثيره الواضح بمنتجات تلك المنطقة، وهوما جعل الحكومات الخليجية تسرع في إنشاء نماذج حية للمدن التراثية، وتؤسس لمهرجانات شعبية وتصدر مطبوعات تركن للتراث لتعكس فنونها المحلية وسط جيرانها من الدول العربية ووسط ارتفاع مستوى الدخل في منطقة الخليج والذي أثر على سيطرة المنتجات الأجنبية على السوق الإستهلاكي.

وتعد عمان نموذجاً لمواطن ازدهار الحرف في الخليج، حيث لا يزال العديد من العمانيين يعملون في الحرف باعتبارها مصدراً للدخل، كما أن الحرف في الخليج تقوم برعايتها إدارات تراثية بإشراف المؤسسة السياسية وهوما يدعم تلك الفنون على المستوى الرسمي.

أما اليمن فهي متحف وسوق مفتوح للحرف، فقد عرفت بتقدم فنون العمارة وما ترتبط به من



فنون حرفية وبتقدم المنتجات المعدنية من ذهب وفضة وغيرها. وهي تعاني من ضعف مؤسسي في إدراك تلك الكنوز فهي تحتاج من مؤسساتها الرسمية لرؤية أكثر عمقاً، ولكن الفنان اليمني يعمل دائماً متناسقا مع حضارته ومزوداً السوق المحلي باحتياجاته، وهوسوق ما زال يعتمد بشكل كبير على المنتج اليدوي التقليدي.

منطقة المغرب العربي (ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا):

وهي منطقة تتفق وتتشابه في عوامل كثيرة تمس الثقافة المشتركة، ولكن إدارة ملف الحرف يختلف فيها من دولة لأخرى.

وتعد تجربة تونس والمغرب الأنجح، فالمملكة المغربية لديها وزارة للحرف التقليدية بالإضافة لكونها تمتلك مخطط2015 والذي يدفع لتنمية أوضاع الحرفي بغطاء للتأمين الصحي وبرنامج لرفع الضرائب. وتتركز الصناعة التقليدية المغربية في منتجات الجلد والطين والحجر والنسيج والمصنوعات النباتية والمعادن والنقش على الجبص وصناعة الآلات الموسيقية كآلة العود وغيرها.

ويمثل قطاع الصناعة التقليدية 19 في المائة من الناتج الداخلي الخام ويساهم في إعالة ثلث الساكنة المغربية، ويعد أحد مجالات الإبداع المغربي دون منازع وأحد أعمدة النشاط الاقتصادي بالمملكة وهوثاني أكبر مشغل لليد العاملة بالمملكة بعد الفلاحة.

المشكلات التي تواجه تنمية الحرف التقليدية في العالم العربي

هناك مشكلات مختلفة تتحكم في تنمية الحرف داخل مجتمعنا العربي، لكن المشاهد للوضع يحس التفاوت في إدارة ملف الحرف في المنطقة العربية،فمنطقة المغرب العربي أكثر إدراكاً لاقتصاد الحرف، بينما الخليج يعتبر الحرف التقليدية عنواناً لهويته وملامحه الشرقية المرتبطة بالثقافة العربية.

وبالرغم إن دول الحضارات القديمة كمصر وسوريا والعراق واليمن تتحرك في إطار محدود جداً في اقتصاد الحرف ولا تمتلك وزارات ولا قوانين لحماية هذا القطاع، وهي لا تضعها بشكل يعكس مساحتها الحقيقة على الأرض ولا أهميتها وتاريخها الحقيقي في المعارض والمحافل الدولية، إلا أن الدراسات والبحوث في تلك الدول على درجة كبيرة من التقدم كنتيجة للعمل البحثى القائم على الجمع الميداني منذ ما يزيد عن نصف قرن.

ويشترك العمل الحرفي في العالم العربي في المشكلات التالية:

- سوء التسويق على المستوى المؤسسي المنظم، وهوما يجعل هناك عشوائية في الطلب عليها، والتوسع في إنتاجها وأنماطها مرهونة بالمصادفة دون أي تخطيط. وعدم وجود مؤسسات تسويقية ضخمة تحتوي هذا القطاع وتروج منتجاته.
- تحول الحرفيين التقليديين إلى مهن أخرى أكثر عائداً عليهم، وللأسف لم يطور الحرفي نفسه، ولم يحاول جذب المستهلك وابتكار الجديد الملائم للحداثة.
- تراجع الآباء عن نقل الحرفة للأبناء وتوقف تعليم الحرفة.
- أولية التعامل مع الخامات الموجودة وعدم الاستفادة من الأبحاث التي تطور وتنمي تعامل الحرفي مع خامات المنتج.
- عدم التحديث للرؤية الفنية لتصميم المنتج وتصنيعها في أطر جديدة.
- عدم تعقيد الصناعات الحرفية وتوقفها عند مستوى نومعين وهوما أدى إلى تدهور التقنيات باستثناء بعض الحرف التي يروج تسويقها بشكل يفتح لها الأسواق العالمية.
- تقتصر استخدامات المنتج الحرفي على طبقة اجتماعية معنية يقلص تسويقها في بيئتها المحلية، ويجعل الحرفة تعتمد على السياحة الغير مستقرة في عالمنا العربي.
- عدم وجود قوانين أوتشريعات تحمي الحرف

التقليدية والعاملين فيها، وتنظم العمل المنتظر من قطاعها حتى تسهل آليات التعامل مع السوق وتدعم رجال الأعمال وتقدم لهم التسهيلات.

الأسس المشتركة لتنمية الحرف التقليدية في العالم العربي

يشترك العالم العربي في عوامل عديدة أهمها تقارب المفاهيم نتيجة وحدة اللغة، وحدة المعتقدات ساهمت في توحد المشاعر حول العديد من المفاهيم والأساليب الفنية والرموز ذات الدلالات القريبة من عقول المشاركين في العمل بهذا القطاع.

يتميز العالم العربي بالتعددية الثقافية فالعالم العربي به عشرات الثقافات المجتمعات المكونة لتلك الثقافة الشرقية المميزة.

وتساهم وحدة الجغرافيا على التقارب في التوزيع والنشر للمنتجات حسب درجة الحاجة إليها، ليسمح تشابه المشكلات وتشابه المجتمع المحلي في إيجاد الحلول المشتركة لها. كل ذلك يذلل عقبات العمل العربي الموحد لدفع قطاع الحرف التقليدية.

إشكالية التعاون في مجال تنمية الحرف التقليدية في العالم العربي

فيما يخص العمل العربي المشترك في مجال تنمية الحرف التقليدية قدم المدير العام لمكتب العمل العربى تقريراً بعنوان " الصناعات الصغرى والحرف التقليدية في الوطن العربي.. أداة للتنمية"[7].

حيث ناقش جوانب خاصة بالحرف التقليدية، وبنظرة أولية لواقعها بين الماضي والحاضر، وقد أشار الى ثلاثة ملامح أساسية تجسد البنية الحرفية وما تتصف به من خلال دور الإعلام، والترويج للحرف التقليدية في العالم.

وترى الكاتبة أن العالم عانى من مشكلات عديدة وكانت التنمية سبيله إلى إيجاد حلول تنبع من صدق الحاجة لحلول جذرية، وكان لكل آلياته التنموية التي تناسب ظروفه، وكم كان العالم العربى مستسهلاً تطبيق برامج تنموية بحلول تناسب أجندة مختلفة عنه مجتمعياً وثقافياً، وهوما تم على أثره وجود ظواهر لبرامج التنمية العربية أهمها :

- أن نتائج التنمية انصبت على المؤسسات لا الأفراد رغم إن الفرد هوالمستهدف الأساسي من التنمية وهوما نتج عنه فروق تنموية واضحة داخل المجتمع الواحد وداخل المجتمعات العربية ككل.
- أن التنمية شملت المكان والأشياء ولكنها لم تطور طبيعة الناس وترقية سلوكهم بنفس النسبة في إطار من الحداثة والمدنية.
- عدم تبني المواطنين في المجتمعات العربية ذاتها للتنمية فكان على النظم الواضعة والمستفيدة من برامج التنمية حماية برامجها.

هناك احتياج لدراسة واقعية لمشكلات الحرف العربية مجتمعة، وكل مجتمع على حدة، وأتصور أن الحلول لابد أن تتضمن تنمية الحرفة على أسس تدفع بها إلى منافسة عالمية وهذه الحلول تتضمن :

1 - تحسين وضع الحرفي:

من خلال رفع قدراته ومهاراته وكفاءته الأدائية، كما يجب تحسين الوضع الاجتماعي له، والعمل على توفير الرعاية الصحية والتأمين الصحي لعائلته، سواء الناتجة من أخطار الحرفة.

كما يرى محمد دسوقى أن الحرفي لابد أن يكون لديه قدر من الإبداع لينقل البعد الجمالي المتضمن لهذا الموروث وعمقه فهي ستسهم في الدفع بالمهنة بغرض إكسابه روح العصر، لتصبح الخبرة هنا تفاعلاً مستمراً بين المنتج الحرفي وثقافته التقليدية[8].

إن تنمية الحرف التقليدية بهدف الدفع بمنظومة العمل مع الحرفي، فالحرفي هوأساس التنمية الحرفية وهوالمستهدف من التنمية، وهوالعماد الرئيسي لها، والحرف تخضع لأسس



ثابتة موروثة يظهر فيها الجودة أحيانًا والرداءة أحيانًا أخرى حسب خبرة الحرفي الفنان وحقيقة إلمامه بأسرار المهنة..حيث يحتاج الحرفي إلى :

- **تأهيل مهني :** لابد أن يتم تأهيل وإعداد الحرفي، ولكى يتم ذلك يلزم اختيار العاملين حيث يتم الاختيار بناءاً على الاستعدادات النفسية، والشخصية التي تدور حول الملاحظة والإلمام بالمهارات والذكاء في التواصل مع حاجة المجتمع.
- **تأهيل اجتماعي :** يجب أن نضع الحرفي الذي يقوم بعمل يدوي فني، في مرتبة اجتماعية متميزة، ويبدأ الإعلام في تبني سياسة رفع شأنه واعتباره ثروة، وحرفته هي جزء من تاريخ مجتمعه وهوتاريخ قومي حي، لذا لا يستهان بصاحب (الحرفة) أوالموهبة اليدوية التي تجسد الموروث المادي الحي لتاريخ الشعوب.
- **تأهيل نفسي :** حيث أن القيام بمهمة العمل اليدوي يجب أن تحظى برضى وثقة من الحرفي، ومن المجتمع أيضاً لتجعل هناك تفاعل تبادلي يوزن تلك العلاقة التي ترسخ القيمة الجمالية والوظيفية للعمل في دائرة المتعاملين معه.
- **تأهيل مادي:** يحتاج الحرفي إلى توازن مادي يسمح له بالحياة بشكل كريم دون الوقوع تحت طائلة الفقر والتي قد تجعله يهرب من المهنة ليستطيع العيش.

2 - تحسين وضع الحرفة :

من خلال اتخاذ مجموعة من الإجراءات منها:

- رفع الشأن الاجتماعي لأصحاب الحرف الموروثة.
- تأسيس نقابة عمالية فنية لهم.
- إقامة ورش بشكل مكثف لنقل الخبرات التقنية والتوسع في التعليم والتدريب للحرف.

3 - فتح أسواق للمنتج :

من خلال القيام بالتالي :

- الاستفادة من الأبحاث العلمية في المجالات المرتبطة بالخامات.
- تحسين جودة المنتج، فيجب أن يسعى منتجوالحرف إلى تحسين الخامة.
- ابتكار تصميمات حديثة للمنتج.
- الدعاية له في المطبوعات والمعارض الطوافة الداخلية والخارجية والإعلام ودعم الإعلان عن المنتج [9].

ويلزم لتوجيه العمل العربي المشترك في مجال الحرف التقليدية وضع خطة عمل مشتركة بين حكومات الدول العربية بالتعاون مع مؤسسات المجتمع المدني تعتمد الخطة على :

1 - تثقيف المجتمع العربي عن طريق الإعلام وتوعيته بدور الحرف ضمن المنظومة المجتمعية وتوضيح المجهود الكبير الذي يقوم به الحرفي لإنجاز القطعة الفنية اليدوية وأهميتها بالنسبة لتاريخ المجتمعات.

2 - التنسيق العربي المشترك في التسويق للمنتجات الحرفية والعمل على خلق مجالات تسويقية أكثر اتساعًا، وتداولاً للمنتجات اليدوية حتى تعزز فرص العمل اليدوي في العالم العربي وتتسع الرقعة العاملة فيها. مع دراسة السوق لتحديد القدرة الشرائية، ونوع المنتج ومواصفات المستوى التقني ووضعه وسط مثيله المعروض من خلال المميزات والعيوب والمكونات.

3 - العمل على ربط الأصالة بالحداثة حتى لا يضيع عمق التراث في المنتج المميكن، ويكون هذا من خلال فريق عمل من المصممين والحرفيين ورجال الاقتصاد والإعلام.

4 - رفع كفاءة الحرفي والدفع بها، والحفاظ على الخبرة ونقلها من جيل لجيل للتأكيد على التواصل الفني والثقافي.

5 - إعادة استخدام منتجاتنا التقليدية بشكل يناسب الحداثة ومدنية المجتمعات، وإعادة طرحها بما يناسب المستهلك المحلي،لتعود وتحتل منتجات الحرف التقليدية منظومة

عاداتنا وتقاليدنا وملامح الشخصية القومية، لذا لزم تجديد الوظيفة لمنتجاتها كأساس لاستمرارها.

6 - خفض الضرائب عن الحرفة وكل أشكال الاستغلال الإداري للحرفيين من جانب المحليات والكهرباء وغيرها حتى نسمح للحرفي بتنمية إنتاجه.

7 - تسهيل الحصول على الخامات بأسعار تنافسية تسمح للمنتجات الحرفية للتنافس مع البدائل في السوق المحلي والعالمي وفي المعارض والأسواق الخارجية.

وتوصي الكاتبة باتخاذ مجموعة من الإجراءات تهدف لتحريك التعاون العربي المشترك في مجال الحرف التقليدية وذلك كالتالي :

1 - إنشاء مجلس عربي للحرف التقليدية والصناعات المتناهية الصغر.

2 - وضع إستراتيجية مستقبلية مشتركة للحرف التقليدية في العالم العربي. لتحمل هذه الرؤية بعدا زمانيا ومكانيا ينطوي على برنامج واضح مرتبط بتوقيت ملزم للحكومات العربية المتعاقبة ومنظمات المجتمع المدني.

3 - إزالة العقبات التي تؤثر على العمل العربي المشترك في هذا المجال.

4 - تشكيل لجنة من الإقتصاديين والتطبيقيين والإعلاميين للنهوض بالحرف التقليدية.

5 - ربط ملف الحرف التقليدية بالسياحة العربية كمدخل للحفاظ على استمرار الإنتاج الحرفي.

6 -دخول الباحثين العرب كشريك رئيسي في تنمية الحرف العربية.

7 - الاستفادة من تجارب بعض الدول العربية كالمملكة المغربية التي تعتبر سباقة في إدارة موروثها الحرفي التقليدي.

الهوامش

1 - عبد الهادي الجوهري، معجم علم الإجتماع، القاهرة: مكتبة نهضة الشرق، 1980، ص70.

2 - محمد الظريف سعد محمد، دور جماعات النشاط المدرسي في تنمية الوعي البيئي، مؤتمر الشباب والتنمية، معهد الدراسات والبحوث التربوية- جامعة عين شمس، القاهرة: 1991، ص225.

3 - محمد عبد المجيد سويدان، برنامج مقترح لتنمية مهارات الاتصال بمندوبي برنامج شروق، رسالة ماجستير، كلية الخدمة الإجتماعية، جامعة حلوان، 2001م.

4 - عبد المنعم محمد بدر، دراسات في التنمية الريفية القاهرة: دار المعارف، 1979م.

5 - إيمان مهران، الفنون اليدوية الموروثة،الهلال، فبراير 2010،العدد 118، القاهرة، ص 98، ص 100.

6 - على بزي، الحرف التقليدية أهمية ومنهجية دراستها، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 12،مملكة البحرين،2011.

7 - مؤتمر العمل العربي، " الصناعات الصغرى والحرف التقليدية فى الوطن العربى.. أداة للتنمية "، الدورة الحادية والعشرين، القاهرة، 1994.

8 - محمد دسوقى، المنتجات الحرفية المرتبطة بالاحتفالات الشعبية___ دراسةميدانية فى منطقة الدرب الأحمر بمحافظة القاهرة، رسالة ماجستير، المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة،2008.

9 - إيمان مهران، تحليل الجانب الجمالي لفن الكليم في بعض قرى محافظة أسيوط مع دراسة ميدانية لتحديد أساليب التنمية والحفظ، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة،2009 .



أرشيف الثقافة الشعبية
تصوير: عبدالله دشتي



يوميات رئيس فريق عمل ميداني



يوميات رئيس فريق عمل ميداني

من أرشيف مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية[1]
محاولة للتعرف عن قرب على التجربة العمانية
في مجال رعاية المأثورات الشعبية

عبدالرحمن سعود مسامح
كاتب من البحرين

كان التحدي كبيرا لكاتب هذه السطور شخصيا ولزميليه في فريق العمل عندما كلفهم مدير عام مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية[2] بالقيام بزيارة الى سلطنة عمان والتعرف عن كثب على جهود السلطنة في مجال رعاية التراث الشعبي والاهتمام بحامليه ومؤديه وممارسيه الى جانب القيام بعمل مسح ميداني أولي لأنماط التراث الشعبي العماني عامة وعلى الخصوص الفنون الشعبية العمانية بمختلف اشكالها.

تألف فريق العمل من كاتب هذه السطور كباحث ميداني ورئيس لوحدة الأدب الشعبي ومن مسؤول إداري ومالي[3] ومهندس فني للصوت[4] وما أن وطئت أقدامنا اراضي السلطنة الشقيقة أحسسنا بتفاؤل جم وأمل كبير في نجاح المهمة لما نعرفه من كرم الوفادة عند الاخوة العمانيين اولا وثانيا لغنى بلادهم المترامية الاطراف بالمأثورات الشعبية المتنوعة وثالثا اننا قد بادرنا بإخطار السيد محمد الوهيبي منسق الارتباط بالمركز المذكور بموعد وصولنا وبطبيعة مهمتنا وكان المنسق يشغل آنذاك وظيفة مدير ادارة التراث بوزارة التراث القومي والثقافة.



الفنان ناصر عبدالرب

وبدأت المهمة كالعادة باللقاءات الرسمية بالوزارة المعنية واعتقد ان عمان الشقيقة قد سبقت العديد من دول العالم والدول العربية على وجه الخصوص بتسمية وزارة مختصة للعناية بالتراث القومي في بلادها وهذا امر يحسب لها. وكان لتلك اللقاءات فائدة كبيرة في تحديد مسار فريق العمل لتحقيق اهدافه.

في البداية تعرفنا على جهود ادارة المطبوعات بالوزارة في مجال الدراسات والبحوث في مجال التراث القومي بشكل عام وفي مجال التراث الشعبي بشكل خاص والتي صدرت في شكل كتاب شهري يتناول بحثا أو موضوعا ضمن سلسلة اطلقوا عليها (من تراثنا) وكانت بحق مكتبة عامرة بالدراسات والبحوث لا يستغني عنها من يريد ان يدرس تراث السلطنة عن قرب تاريخا وجغرافيا وفنا وأدبا وتراثا شعبيا وغيرها من المجالات.

وكانت لنا وقفة بالوزارة مع الفنان المعروف بابن الساحل وهو السيد ناصر عبدالرّب الذي له الفضل في تشكيل الفرقة القومية العمانية للفنون الشعبية في منتصف سبعينيات القرن الماضي، والتي شاركت في العديد من المهرجانات العربية والعالمية. وهي فرقة تؤدي مختلف الفنون الشعبية العمانية على انواعها من مختلف ولايات السلطنة. وكانت محل تقدير واهتمام من المسئولين والجمهور على حد سواء.

ومما نقلنا عنه قوله "اننا نستقي أعمال فرقتنا من تراثنا العماني الأصيل ونحاول تهذيبه وتطويره أحيانا وإضافة ما يمكن إضافته أو حذف ما يجب حذفه أحيانا أخرى ليكون مستساغا ومقبولا من الجميع"!. وأكد على "أن مساحة السلطنة كبيرة جدا وفنونها كثيرة ومتنوعة حتى أن بعض المناطق لا تعلم شيئا عن فنون المناطق الأخرى" وأضاف بأن ولاية صلالة تعتبر قاعدة للكثير من الفنون الشعبية العمانية وأن فيها ما يقارب الخمسين رقصة شعبية و فن شعبي".

ولفت ابن الساحل انتباهنا إلى وجود خطة كبيرة وطموحة يقودها المسئولون بالسلطنة على أعلى المستويات لدراسة الفنون الشعبية ميدانيا على كامل الأراضي العمانية. وقد انتدب لهذا العمل الموسيقار يوسف شوقي مصطفى من جمهورية مصر العربية، وقد تم تسهيل مهمته بكافة الوسائل الممكنة وحسب ما تتطلبه المهمة وقد نفذت كل طلباته وفق ما أراد.

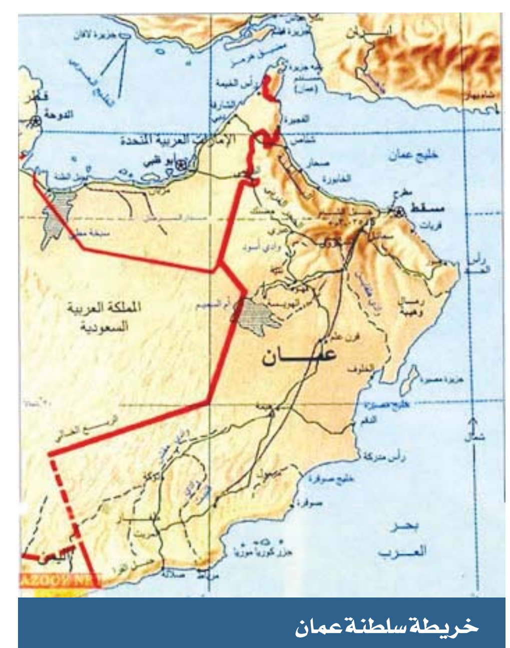



الدكتور يوسف شوقي

وفي الوقت نفسه كان في ادارة ابن الساحل استاذ متخصص متفرغ يقوم هو الآخر بعمل دراسة ميدانية للفولكلور العماني المتمثل بالرقصات الشعبية العمانية إلى جانب كونه مدربا لفرقة الفنون الشعبية العمانية التي ورد ذكرها آنفا. وكان الأستاذ صبحي عبدالسلام يعمل على تطوير تلك الرقصات كما كان يستلهم منها أيضا رقصات جديدة. وكم دهشنا ونحن نشاهد في مكتبه كل ذلك التنوع البديع في الفولكلور العماني مسجلا على أشرطة واستفدنا كثيرا من تعليقات وشروح مسئوله الفنان ابن الساحل لكل ما كنا نشاهده. وعلمنا منهما أن أغلب تلك اللقطات تم توثيقها من المهرجان الشعبي الكبير الذي يقام بالعاصمة في الأعياد والمناسبات الرسمية والوطنية. وشاهدنا كذلك نماذج لعدد من الرقصات التي تم تطويرها وأدتها الفرقة الشعبية العمانية في الداخل والخارج ولمسنا الفرق بين الاصل والمطوّر.ونثمن هنا عاليا مبادرة الاستاذ عبدالسلام لدراسة المعاني أو الايحاءات النفسية والاجتماعية للحركات المختلفة في مجموع الرقصات الشعبية العمانية.

ولطالما حذرنا بعض المسئولين الرسميين من الذهاب الى ممارسي بعض الفنون التي يعتبرونها شاذة ولا تمثل إلا هؤلاء الناس وكما يقال كل ممنوع مرغوب ومن مبدأ حب الاستطلاع تجولنا لبعض الوقت في شوارع العاصمة مسقط و مطرح حتى حان موعد فن السوما[5] في مكان ما يسمى الدوحة حيث جاء عدد من الأفراد في كامل زينتهم وطيبهم، فلقد كانوا مطيبين أو معطرين بخلطة عجيبة من البخور وقاموا بممارسة هذا الفن الذي يعتمد أساسا على ايقاع طبل كبير وحركات أو رقصات سريعة وغناء بكلمات مبهمة غير مفهومة لدينا على الاقل. وقد استطعنا بعد لأي أن نصل الى رئيس تلك الفرقة وهو الشاب خميس بن غريب الذي أمتعنا بحديثه وابتسامته التي لا تكاد تفارق محياه.

وفي أحد أجنحة فندق الانتركونتننتال بالعاصمة كانت لنا فرصة لقاء الدكتور الموسيقار يوسف شوقي مصطفى وهو باختصار شديد وكيل وزارة سابق بجمهورية مصر العربية وملحن وفنان وخبير في الفنون الشعبية وأستاذ جامعي في العلوم له العديد من المؤلفات في الموسيقى العربية وننقل عنه عبارة طريفة حيث يقول " إن كان التاريخ يعتريه ظن أو كذب أحيانا فان الفن



خريطة سلطنة عمان



الشيخ شعبان الفارسي

الشعبـي لأي امـة من الامم هـو الحقيقة العارية فالشعب لا يكذب على نفسه".

وللدكتور شوقي تجارب سابقة فقد قام بجمع الفولكلـور السـوداني وأعـد تقريـرا مبدئيا عن جمـع وتدوين الفنون الشعبية العمانية لخص فيه وجهـة نظره فيما يـرى عليه الفنـون الشعبية في عمان الآن وأنواعها وبيئاتها المختلفة ومناسباتها وديموغرافيتهـا أي أنماط السكان الذين يقومون بممارستها.

ولقد تحدث الرجل طويلا عن وجهة نظره في الموسيقى العربية والفن الشعبي ومسألة التطوير والتحديـث. ثـم بعـد طول صـبر مـن مستمعيه تحـدث عمـا يقوم بـه في سلطنة عمـان وبتكليف رسمي لعمل مســح ميداني للفنون الشعبية وكيف أنـه طلب فريق عمـل لمساعدته مجهز ومكون مـن مساعـد مصـري وشابـين عمانيـين يقوم بتدريبهما على هذا النوع من العمل. وأوضح بأنه انتهـى للتو من المرحلـة الاولى من المسح الميداني ودخل بالمرحلة الثانية وهي مرحلة الجمع النوعي الشامل.

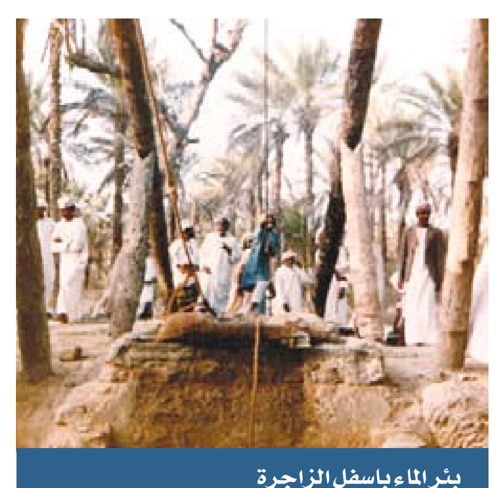
ولم يفتـه ان يسمعنا شيئا مـن فنه بآلة العود ورأينـا بـين يديـه مجموعـة كبـيرة مـن الصور الفوتوغرافيـة التي قام بالتقاطهـا بنفسه ويقول بأنـه هـاو بل نـراه مصـورا متمكنا وعلـى دراية كبيرة بآلات التصوير وعدساتها والضوء ودرجته وأطيافـه واللحظـة الحاسمـة المناسبـة لالتقاط الصورة المطلوبة.

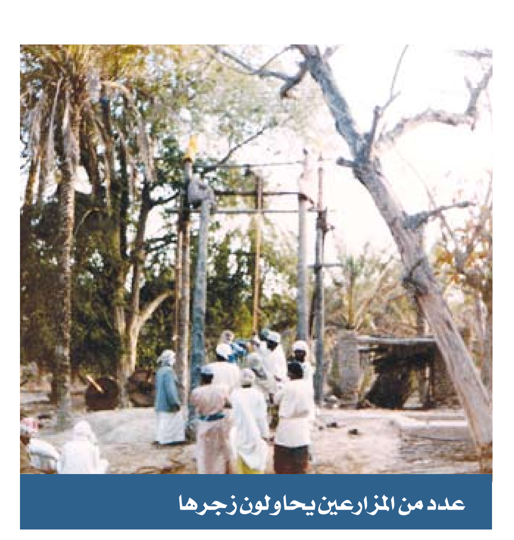
وأمّلنا من الرجـل ان نحصل منه على نسخة من تقريره الذي أعـدّه عن مسحه الميداني الأول للفنون الشعبيـة العمانية إلا أننا نفاجأ بسفره في كل مرة حين نطلبه لهذا الغرض.

ولتسهيـل مهمتنـا أمدّنـا الأسـتـاذ سالم بن محمـد العبري مديـر العلاقـات العامـة بوزارة الإعـلام العمانيـة ببعض الخرائـط والكتيبات وسهّل لنـا الدخـول الى أروقة الإذاعـة العمانية لمقابلـة الاستـاذ محمد بن ناصـر المعولي رئيس قسـم الغنـاء والموسيقـى الـذي زوّدنـا ببعض المعلومـات أهمها ذكر أسماء خمس فرق شعبية مهمـة في السلطنـة. وفي مبنـى الاذاعـة تعرفنا علـى الاسـتـاذ عيد بن حـارب الـذي أمتعنا على مـدى ساعة ونصف بحديـث الخبير المتمكن عن الفنـون الشعبيـة العمانية ولا غرو بـأن يكون هو الدليل المرشد بل والملهم للدكتور شوقي في إنجاز مهمته.


آلة النسيج التقليدية


آلة النسيج التقليدية


بئر الماء باسفل الزاجرة


عدد من المزارعين يحاولون زجرها

وتلطف سعادة وكيل وزارة التراث القومي والتراث الاستاذ مال الله بن حبيب وسمح لنا بمقابلته واستمع لنا فسر كثيرا بما نقوم به وأوضح بأن ما نقوم به ستستفيد منه الوزارة قبل أن يكون عملا خاصا بالمركز الذي نمثله. وطلبنا من سعادته أن يسمح للحاج شعبان بن أحمد الفارسي بمرافقتنا أثناء جولتنا في مدينة صور[6] وأن يسهل مهمتنا بإرسال خطاب إلى الجهات المعنية في الولايات التي نرغب في زيارتها.

وفي مساء أحد الأيام ذهبنا الى ولاية بركاء بلد النسيج اليدوي الشعبي بالسلطنة وقابلنا الشيخ محمود بن أحمد محمد وسجلنا معه حديثا جامعا عن صناعة النسيج في مدينة بركاء[7].

وفي مزرعة للسيد سعيد بن سالم السيابي كان لنا لقاء من غير ميعاد مع ما يسمى في عمان بـ فن الزمط[8] الذي يصدر في الاصل عن الزاجرة وجمعها زواجر وهي السواقي التي كانت قديما تجرها الثيران فتصدر بكراتها الكبيرة أصواتا جميلة ملحونة يصاحبها أهازيج على شكل حداء يؤديه الفلاحون وقد ابتدعوا فيه أشعارا مناسبة للحن فكان بحق فنا متميزا. وتسعى الجهات المختصة بالسلطنة للمحافظة عليه بعد أن كاد يندثر. وابلغونا ان هذا الفن موجود في الخابورة وبركاء ومصنعة والسويق من مناطق السلطنة، ويوجد عموما حيث ما توجد بساتين النخيل. ونروي عنهم أن اول من ابتدع الزاجرة هم قبيلة السريريين[9] وكان هؤلاء أهل زرع وقلع منذ قديم الزمان.


عملية جر الزاجرة


احد الرواة من احدى فرق الفن الشعبي

وفي جنوب السلطنة وفي مدينة صور - التي يعتقد أن الفينيقيين هم بناتها قبل انتقالهم الى حوض البحر المتوسط شمالا - وبصحبة الحاج شعبان بن أحمد الفارسي توقفنا عند مصنع لنماذج القوارب الخشبية التقليدية، والذي تشرف عليه وزارة التراث القومي والثقافة. وكانت المفاجأة عندما التقينا بالقلاف[10] نفسه الذي قام بصناعة سفينة البوم الشهيرة (صحار) التي وصلت إلى شواطئ الصين في عام 1981م في رحلة اسطورية تحكي أمجاد العمانيين وعرب الخليج العربي البحرية في الماضي ووصولهم إلى تلك الاصقاع البعيدة بأقصى الشرق. وقد حدثنا القلاف عن تجربته الشخصية في حرفة القلافة أي صناعة السفن الخشبية التقليدية في مدينة صحار العريقة.

وفي نفس تلك الورشة اجتمع حولنا عدد من الرواة ومن ممارسي بعض الفنون الشعبية وسجلنا لهم أشعارا في فن الميدان[11]. واشترك في الحوار السيد ناصر بن عبدالله المخيني الذي كان يشرف على مكتب الوزارة بمدينة صور، وحدثنا عن فنون صور باختصار وروى لنا شيئا من محفوظاته من أشعار فنون الطارق[12] والميدان والدان دان[13] والرزحة[14].

وفي طريق العودة الى العاصمة مسقط انفجر مرافقنا الحاج شعبان بن أحمد الفارسي في حديث كتمه طويلا فيما يبدو ليخبرنا عن دوره في مشروع سفينة صحار الشهيرة[15] وكيف اسندت اليه الوزارة مهمة جلب الأخشاب من مورده الأصلي بالهند في مهمة خاصة وكيف أشرف على بنائها وإنزالها الى البحر لتمخر عباب بحر العرب ومن ثم المحيط الهندي نحو الشرق الاقصى إلى بلاد الصين، وكيف أنها عادت محمولة على ناقلة متما حديثه وفي عينه الكثير من الأسى والتأثر "وهي الآن تقف ساكنة أمام مبنى وزارة التراث القومي والثقافة" كرمز لتراث سلطنة عمان البحري التليد.

وسألنا في تلك الاثناء مرافقنا جمعة بن فيروز عن فنون بلدته جعلان ولد ابو حسن[16] هكذا يعرّفونها فقال إنها تقع في جنوب المنطقة الشرقية من السلطنة وأن بها الكثير من الفنون الشعبية التي يمارسها الأهالي كالرزحة والليوة[17] والشرح[18] والامبم[19] والميدان والطارق والبشاير[20] والمغايض[21].

وفي مدينة نزوى[22] عاصمة ولاية الباطنة كان لقاؤنا مع الحاج مسعود بن عبدالله




صناع السفن من صحار


سفينة صحار الشهيرة

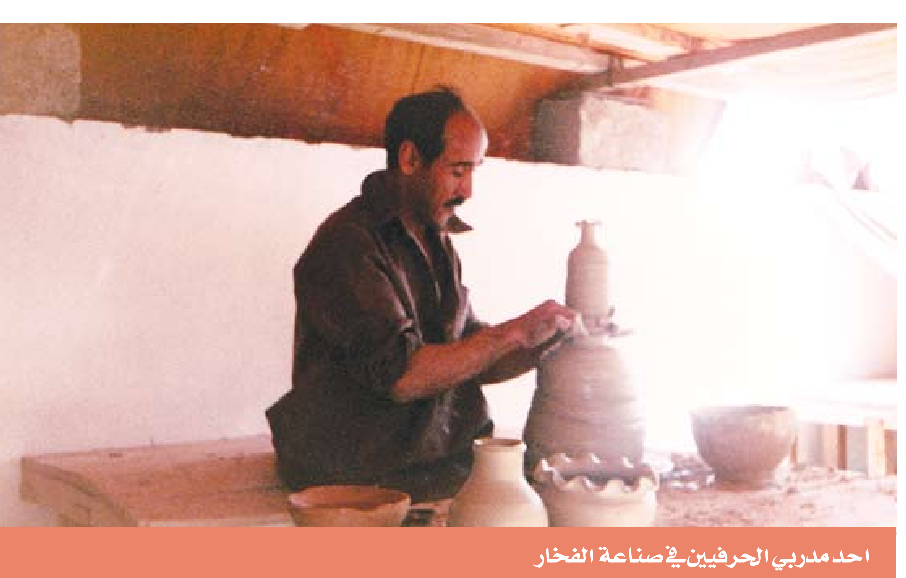
السليمـاني احد الصناع المهرة للخناجر العمانية الشهـيرة الذي نقل الينا تجربتـه في حديث شيق عن هـذه الصناعـة المزدهرة منـذ القدم وحتى الآن ، فالعمـاني لا يعـرف إلا بتمنطقه بالخنجر العماني التقليدي الأصيل.

واشتهـرت نـزوى كذلـك بالحلـوى والحلوى العمانيـة لا تقاوم، واستطـاب حديثها مع الراوي الحـاج عبـدالله بن مطـر سـالم أحـد صناعها المتمكنـين من خلطتهـا الطيبة المميـزة[23]. وفي نـزوى لا يمكن للزائر ان يفـوّت على نفسه فرصة مشاهـدة قلعتها الشهـيرة التي بناهـا السلطان اليعربي سلطان بـن سيف في القرن الثامن عشر الميلادي.

ثم توجهنا الى مدينة بهلا[24] القريبة والتي تعد مركزا لصناعة الفخار في عمان وحرصنا على زيارة مصنع وزارة التراث القومي والثقافة الذي أقيم لغرض المحافظة علـى هذا التراث العماني العريـق. فوجدنـا في جنباتـه عددا مـن الصناع والعمـال العمانيين يقـوم علـى تدريبهم مشرف المصنـع الأستاذ المصـري رمضـان عبدالسلام الذي أخذنا مشكورا في جولة على أقسام المصنع وأطلعنا علـى بعض مهاراتـه وقدراته في صناعة نماذج مـن الأواني الفخارية المختلفة في الأشكال والأحجـام. وساعدنا مرافقونا بدعوة أحد صناع الفخار العمانيين المشهورين في بهلا والذي تمكنا من تسجيل حديث معه عن ذكرياته وتجربته وهو الشيخ عبدالله بن حمـدان العدوي وأخبرنا فيما أخبرنا عن حرص السلطنة الشديد ممثلة بوزارة التراث القومي والثقافة على الاهتمام بالمحافظة علـى تراث الآبـاء والأجداد في هـذا الجانب من



منسق احد المراكز لتطوير الحرف التقليدية



احد مدربي الحرفيين في صناعة الفخار

تـراث الحـرف والصناعـات الشعبيـة واليدوية والعمـل على استمرار وجودهـا للأجيال القادمة رغم تراجع الطلب على منتجاتها.

وقـد حرص الرجل على أن نـزور مصنعه في محلـة خليفـة كما تسمـى بمدينة بهـلا للإطلاع على الأسلـوب التقليدي لهـذه الصناعة وطريقة حرق الفخـار بالأفران البدائية باستخدام جذوع النخـل وأغصان شجر العوسـج[25] وهو نوع من الشجـر المحلي ينبت طبيعيا علـى سفوح الجبال يمتاز عند حرقه برائحة مقبولة كما انه لا يخلّف رمادا كثيرا كغيره من الأشجار ولعل المقصود هو نوع من شجـر السمر المعـروف في شبه الجزيرة العربية.

ولقد كانت لنا جولة بالمتحف الوطني العماني بمدينـة الإعـلام حيـث وقفنا طويلا عنـد بعض الآلات الموسيقية العمانية التقليدية التي كانت وما زالت تستخدم في أداء الفنون الشعبية بالسلطنة. كما اطلعنـا على تاريخ وآثار حضـارة عمان عبر العصور التاريخية.

وفي مسـاء أحد الأيام كانـت لنا وقفة ممتعة


صانع الفخار على عجلة التكوين


فرن حرق الفخار

بساحة الدوحة من مطرح[26] مع فرقة الباطنة لليوه حيث سجلنا شريطين كاملين لها، كما سعدنا بالتحدث مع رئيسها خميس بن ناصر الماس باعتباره أحد رواة وممارسي هذا الفن ذي الأصول الإفريقية، ولعمان حكاية مع سواحل أفريقيا الشرقية وأهلها يطول سردها.

وفي مدينة السويق[27] طال وقوفنا عند قلعتها التاريخية وتحدثنا إلى حارسها الذي أكد لنا تعذر مهمتنا في هذه البلدة وصعوبة الوصول إلى الرواة والمؤدين من الفرق الشعبية العمانية إلا عن طريق الوالي، والوالي سيطلب منكم إشعارا من وزارة الداخلية والأخيرة تريد إشعارا رسميا من الوزارة المعنية وهي وزارة التراث القومي والثقافة وهذه الوزارة لم تكن على اطلاع تام بطبيعة مهمتنا لضعف أداء موظف الارتباط العماني بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية بالدوحة في قطر. وعندما أغلق الحارس الباب في وجوهنا سألناه عن الفنون الشعبية ببلدته فأخبرنا على عجل أن أهلها يمارسون الرزحة وفن دق الطبل وغيرها من الفنون العمانية.

وتركنا السويق إلى مصنعة وفي قرية الملدة[28] حيث اجرينا لقاء مع أحد أفراد فرقة الليوه لصاحبها جابر بن علي زايد وهو ابراهيم بن عبيد العيد ولم يكن مستغربا أن يطلب الراوي رسالة خطية منا ليسلمها إلى رئيس الفرقة ابراء للذمة ففعلنا ذلك بكل سرور.

وفي مدينة مصنعة [29] قادتنا خطواتنا الى بيت صغير علقت عليه لوحة كبيرة كتب عليها فرقة مصنعة للفنون الشعبية وعلمنا من نائب رئيس الفرقة وهو المدعو جمعة بن محمد غدير الفخاري أن رئيسها في زيارة إلى دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة هذه الأيام، وأعرب عن استعداده لإعطاء أية معلومات عن الفرقة ونشاطها وسجلنا معه حديثا عن الفرقة وتأسيسها وشيئا عن شئونها وأعضائها والفنون الشعبية التي تمارسها.

وانطلقنا مبكرين في أحد الأيام متوجهين إلى آخر حدود الباطنة[30] من عمان وشمالا إلى صحم وصحار وفي أطراف صحار وفي محلة تدعى صلان[31] استضافنا السيد سلمان بن وليد رئيس فرقة الليوه والهبوب أو الزار وسجلنا معه حديثا عن فرقته وما تؤديه من الفنون الشعبية المتوارثة.

ثم تركنا صلان بحثا عن منزل رئيس فرقة الرزحة في بلدة الغيل من صحار، وبعد حين من الوقت قضيناه في البحث والتيه بين المحلات ومزارع النخيل، عرفنا من بعض أهله أنه يعمل حارسا لإحدى مدارس البنات الابتدائية، ودلنا عليه أحد الإخوة العمانيين من سكنة المنطقة راكبا دراجته الهوائية وهو يسير أمام سيارتنا حتى وصلنا إلى تلك المدرسة. وحدّثنا الرجل عن طبيعة مهمتنا فرفض أن نسجل معه أو نأخذ


فن الميدان


احد الفنون العمانية

منه اية معلومات إلا بأمر من الوالي يستدعيه هو وأعضاء فرقتـه إليه وهناك فقط يمكنه أن يدلي بما لديه من معلومات.

وفي المسـاء مـن ذلك اليوم وبعـد عودتنا من صحـار ورغـم أن السفر والتجوال قـد أخذا منا كل مأخـذ توجهنـا مباشرة إلى بـركاء حيث كنا مدعويـن إلى عرس الشـاب صالح بـن عبدالله الفارسـي أحد أقـارب الحاج شعبـان بن محمد الفارسـي الذي استقبلنا استقبـالا طيبا وقدّمنا إلى صـدر المجلس بين المدعوين لنشاهد عن كثب فرقة المدعوة سلمـى والمشهورة باسم سلموه لفن الدان دان. ويشبه هذا الفن الجربة أو الهبان(32) في ايقاعـه. ورأينـا اثنـاء ممارستهـم لـه بعض المراسم والطقوس المتبعة في عرس هذه المنطقة من عمان، وكان بالقرب مني أحد أقارب العريس وهـو الأخ احمد بن سلمان الفارسي يشرح لي كل ما يجري أمامنـا حتى لا يلتبس الأمر علينا ولكي يسهـل علينا مهمتنا بالموقع. وقـد أمضينا هناك



فن الدان



فن الدان

وقتا طويلا حتى بعد منتصف الليل ونحن في غاية السعادة في تسجيل وصلات من هذا الفن العماني الأصيل.

وفي اليوم التالي توجهنا مرة أخرى إلى ذلك العرس في بركاء لنتابع بقية مراسيم الزواج ولمشاهدة المزيد من فصول فن الدان دان. واستقبلنا الحاج شعبان بن محمد الفارسي وقادنا الى منزل قريبه الأخ أحمد بن سلمان الفارسي وفي مجلسه العامر عرض علينا أشرطة مسجلة عن الفنون الشعبية العمانية من تلك التي سجلت بمناسبة العيد الوطني للسلطنة الشقيقة والتي أقامها نادي بركاء الرياضي والثقافي في حفل بل في مهرجان شعبي كبير .

كما شاهدنا فيلما مسجلا عن (المناطح)[33] وهو الاسم الشعبي لمصارعة الثيران عندهم وهي رياضة بين الثيران فقط يستمتع بها أهل بركاء في عصر كل يوم جمعة ويحضرها جمع غفير من الناس من هذه الولاية والولايات والقرى والمدن المجاورة.

وبعد مشاهدة ممتعة أخذنا الأخ أحمد بن سلمان الفارسي إلى موقع العرس مرة اخرى

لنستمتع بفاصل من أغاني فن الدان دان، وبعض مراسم الزواج التقليدي العماني وهي دهن أو طلاء جسد العريس بدهن الصندل على صوت إيقاعات هذا الفن الجميل وشدو المؤدين من الرجال والنساء.

ولا ننسى في تلك الحظات الجميلة محاولات الاخ الفارسي لإقناع سلموه رئيسة الفرقة للتحدث معنا عن الفرقة وفنونها دون جدوى إذ أنها اصرت بأنها لا تحسن الحديث. وفي نهاية الحفل شكرنا لأهل العرس حسن الوفادة وكرم الضيافة، وثمّنا تعاونهم الكبير مع فريق العمل وقدّرنا لهم السماح لنا بالتسجيل والتصوير.

وعندما رجعنا الى مدينة مسقط العاصمة كانت لنا فرصة لقاء فرقة موسى بن عيسى لفن الليوه بحلة مدبغا وأبلغنا بأن فرقته تؤدي فنونا أخرى غير الليوه كفن النوبان أو الطنبورة وكتميري.

ولقد كان مرافقنا وسائق السيارة من قبل العلاقات العامة بوزارة التراث القومي والثقافة أكبر معين لنا في تذليل مصاعب رحلتنا وتجوالنا ونحن نجوب السلطنة شرقا وغربا، جنوبا وشمالا للتعرف على فنون عمان الشعبية ومواطن الحرف الشعبية التقليدية العريقة والكثير من العادات والتقاليد لشعب عمان الطيب.

صور المقال من الكاتب

الهوامش والمراجع

1 - تأسس مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية في مدينة الدوحة بدولة قطر في مطلع عام 1982 كمؤسسة إقليمية خليجية مشتركة تنفيذاً لقرار المؤتمر السادس لوزراء الإعلام بدول الخليج العربية الذي عقد في مسقط بسلطنة عمان في الفترة 9-12 مارس 1981م. وفي ديسمبر من عام 1983م أشهر كمؤسسة إقليمية تتمتع بالشخصية القانونية المستقلة. واتخذ من مدينة الدوحة مقراً له. وفي عام 1991 م أصبح أحد المؤسسات المستقلة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية الست (دولة الامارات العربية المتحدة ومملكة البحرين والمملكة العربية السعودية وسلطنة عمان ودولة قطر ودولة الكويت). وأسهم بشكل فاعل في الاضطلاع بإدارة النشاط التراثي على ربع قرن تقريبا. كان يجمع ويوثق التراث الخليجي بشكل دؤوب ويجمع المختصين من كافة الدول العربية المعنية، وقد صدرت نتائج هذه الدراسات ووثقت في عدد من المطبوعات يمكن الرجوع اليها للفائدة.

وكانت أهداف المركز ما يلي:

- جمع وتدوين وتحقيق كل ما له علاقة بالتراث الشعبي في دول الخليج العربية، والذي يمثل روح الشعب وحكمته وإبداعاته المختلفة، مما عبر به عن الحس الجمعي أو الفردي على مر الأزمان.
- تقديم الدراسات ونشرها حول التراث الشعبي الخليجي من منطلق الدراسة الشاملة للتراث الشعبي العربي وربطه بالتراث الشعبي للعام لمعرفة الأصول والمكونات الأولى وخصائصها ومدى تفاعلها، وللتعرف على ملامح وموروثات الشرق القديم وتحديد دور ومكان التراث العربي فيها.
- رعاية هذا التراث كثروة وطنية وقومية، وحمايته من استغلال الغير له، والحفاظ على حقوق الدول المتعاقدة المعنوية والمادية الخاصة به وإرساء قواعدها.
- تأكيد المحتوى الوطني لطبيعة العمل الميداني لتجميع التراث الشعبي وحفظه عن طريق خلق مشاركة شعبية واسعة تساهم في جمع المواد وتسند العمل الرسمي في حماية التراث ورعايته.
- إنشاء مركز معلومات متخصص للتراث الشعبي بأحدث الأساليب العلمية ليكون مرجعاً لجميع الدارسين.
- العمل على إدخال المناسب من الثقافة الشعبية وما طرحته من قيم سامية إلى مناهج التربية الحديثة بالدول الأعضاء.
- تطوير إمكانيات الدول الأعضاء في مجال الاهتمام والرعاية الخاصة بالتراث

ومن الوسائل التي اتخذها لتحقيق تلك الأهداف ما يلي:

الهوامش والمراجع

- اعداد مشاريع الجمع الميداني التخصصية وتنفيذها في الرقعة الجغرافية للدول الأعضاء.
- إقامة الندوات والحلقات الدراسية والدورات التدريبية.
- طباعة ونشر وترجمة كل ماله علاقة بالمأثور الشعبي في منطقة الخليج والجزيرة العربية.
- إنتاج المواد السمعية والبصرية للتعريف بتراث المنطقة الشعبي.
- توطيد الصلات بين المركز من جهة، والمؤسسات والمراكز الشبيهة من جهة اخرى،وتنشيط هذه الصلات بما يعود بالفائدة على الجانبين.

2 - الاستاذ علي عبدالله خليفة الذي كان وقتئذ القائم بأعمال مدير عام مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية قبل ان يعين رسميا مديرا عاما له.

3 - الاستاذ عبدالله صالح الرئيسي وكان يشغل وظيفة مدير الشئون الادارية والمالية بالمركز المذكور

4 - المهندس فرج لبيب وهو مصري الجنسية وكان (مهندس صوت) واجهزة سمعية وبصرية بالمركز، ويفرغ في وقت الحاجة للعمل مع فريق الجمع الميداني

5 - السوما من الفنون القليلة الانتشار، ويقوم بممارسته عدد من الشباب في جو من المرح على دقات طبل كبير في ايقاع لا يكاد يتغير واغان قصيرة مبهمة الكلمات وهم يؤدون رقصات في حركات سريعة.

6 - صور هي أهم ولاية بالمنطقة الشرقية في سلطنة عمان، وهي عاصمتها الإقليمية. وتقع على بعد 150 كم جنوب شرق العاصمة مسقط. اشتهرت صور قديماً ولا تزال بصناعة السفن البحرية والصيد والنقل البحري. ولها تاريخ بحري عريق. تطل على البحر من جهة الشرق، وتقع في أقصى الشرق من سلطنة عمان. ويعتبر منارها المقام لإرشاد السفن نحو الساحل العماني من أقدم المنارات البحرية في جنوب شبه الجزيرة العربية.

7 - مدينة بركاء مركز ولاية بركاء وهي إحدى ولايات سلطنة عمان الساحلية وتبعد عن مسقط العاصمة حوالي 85 كم. وهي إحدى ولايات محافظة جنوب الباطنة في عمان. تقع على ساحل بحر عمان. ويوجد في ولاية بركاء عدد من المباني الأثرية والسياحية منها على سبيل المثال حصن بركاء الذي يطل على ساحل البحر. وتشتهر الولاية بصناعة الحلوى العمانية وبمصارعة الثيران التي انتشرت في بركاء مؤخرا. والجدير بالذكر أن الولاية تعد من الولايات الزراعية المهمة حيث تكثر فيهل زراعة المانجو والعلف والليمون والنخيل وغيرها.

8 - فن الزمط أستعمل في الماضي بشكل عملي لاخراج الماء من البئر، حيث يتم عمل آله تقليدية من خشب شجر السدر أو الغاف، تقف على شكل مثلث مثبت على الارض على كلا جانبي البئر ، وهو ما يعرف محليا بأسم التركيبة ، ويثبت بوسطهما قطع خشبية قوية ويدخل في وسطها ما يعرف بـ (المنجور) وهو عبارة عن بكرة كبيرة يصل قطرها احيانا الى متر واحد. ويتم أدلاء حبل الى داخل البئر يمرر من فوق المنجور أو البكرة الكبيرة الى الطرف الآخر لكي يتم ربطه في احد الحيوانات مثل الثور او الحمار او الجمل. ثم يبدأ الحيوان في سحبه فيخرج الماء من البئر لري المزارع وتلبية الاجتياجات الاخرى. اما اليوم فيقوم الناس بممارسة هذا الفن للمتعة وقضاء الاوقات. اذ تنشأ اشعار والحان تناسب اللحن الخارج من احتكاك الحبل بالمنجور او الزاجرة.

9 - السريريون والواحد منهم سريري، والسريريون من القبائل العمانية ويتواجد معظمهم في منطقة الباطنة- بركاء والباطنة - نخل.

10 - قلاف وجمعه قلاليف وهم صناع السفن الخشبية التقليدية القديمة في منطقة الخليج العربي وكانوا يخيطون الواحها بالحبال ويملؤون ما بينها بفتيل القطن ثم يفرشونها من الداخل بمادة القير او القار لمنع تسرب مياه البحر الى الداخل، وكانوا ينتشرون على سواحل الخليج العربي وبحر العرب.

11 - يعتبر فن الميدان من الفنون العمانية العريقة وهو فن السمر عندهم، وهو فن قول الشعر المرتجل، ويبرع الشاعر منهم بالتلاعب بالألفاظ في قالب شعري متقن، يعتمد سهولة اللفظ وقوة مبناه، ووضوح معانيه، وقربه من فهم سامعيه. ويقام الميدان في ساحة واسعة بعيدا عن الاحياء، لذا يسمون تلك الساحة بـ (الميدان) فاخذ الفن

الهوامش والمراجع

اسمه من ذلك الميدان. ويمارس فن الميدان في ولايات ومناطق الباطنة والشرقية والظاهرة، وبعض ولايات المنطقة الداخلية من سلطنة عمان. وقد نجد بعض الفروق البسيطة في طريقة أداءه من منطقة الى أخرى. وقد ارتبط الميدان بعدة مناسبات، كالأعراس ، والختان، كما يقام كذلك لمجرد التسلية والسمر. و الميدان ايضا ممارس لعلاج مس الجان. ومن مظاهر هذا الفن نصب (خيمة الميدان) يشرف عليها احد الرجال ويعرف بـ (أبو الميدان) ويتخذ له عادة احد المساعدين، وقد يكون (ابو الميدان) سيدة إمرأة يساعدها أحد الرجال.

12 - فن الطارق من فنون البدو في سلطنة عمان، ويغنى على ظهر الهجن وقد يكون جالسا على الأرض. وقد يشترك اثنان من المغنين في أدائه، حيث يبدأ أحدهما ثم يتلقف الآخر الشعر والنغم من نهاية بيت الشعر ليعيد أدائه صورة طبق الأصل من أداء المغني الأول. ولا يتغير النغم في الطارق من أول القصيدة إلى آخرها. كما أنه يكاد يكون ثابتا من مغن إلى آخر، ومن ولاية إلى أخرى. ويتناول مغني الطارق العديد من أغراض الشعر في غنائه، وإن يغلب عليه الغزل والذكريات، أو مدح الناقة والتغني بخصائصها. ويؤدى الطارق أثناء السير البطيء للهجن. وتختلف تسمية فن الطارق من منطقة الى اخرى في السلطنة.

13 - فن الدان دان هو فن عربي معروف في سلطنة عمان منذ القدم. و الدان دان فن يجمع بين الغناء والرقص، ويشترك في أدائه الرجال و النساء معا، إذ تتكون فرقة الدان دان من صفين متقابلين في كل صف عدد من النساء و آخر من الرجال. ويقف بين الصفين اللذين يقومان بالرقص و الغناء الجماعيين عدد من الرجال قد يكونون ثلاثة أو اكثر يضربون على طبول أسطوانية الشكل، صغيرة الحجم لها وجهان، يسمى الواحد منها (كاسر). و يكون رئيس الفرقة احد هؤلاء الضاربين، و معه شخص آخر يؤدي رقصا منفردا فيقوم بالطواف حول فريق الايقاع و بين صفي الغناء و الرقص . و يبدأ الدان دان بأن يغني الصفّان النص كاملا مرة واحدة، مع تكرار كل بيت ثلاث أو أربع مرات في صوت واحد، ويصاحب ذلك حركات راقصة تتمثل في تقدم كل صف في كل حركة خطوتين للأمام ثم يتأخر خطوتين الى الخلف حسب إيقاع و لحن الدان دان، ثم تتكرر تلك الحركة طيلة أداء الفن لا تكاد تتغير.

14 - تعتبر الرزحه من اعرق الفنون التقليدية العمانية وهي من الفنون الرجالية وتنتشر في مختلف ولايات سلطنة عمان، يشارك فيها عدد كبير من الرجال في شكل صفوف متساوية، يتقدمهم رجال يلعبون بالسيوف والتروس. وتعتمد اغاني الرزحه على ابيات شعرية في الفخر والشجاعة والمدح واحيانا الهجاء. ويستخدم في هذا الفن الطبل العماني – الذي غالبا ما يكون متوارثاً في أبناء القبيلة – يتحرك الطبالون بين الصفوف وهم يدقون على الطبول بايقاع ينسجم وكلمات القصيد المغنى. وقد سميت الرزحه رزحه لان الرجال اللاعبون بالسيف كما يعتقدون (يرزحون) تحت أثقال سيوفهم، وعلى كل لاعب ان يتحمل ثقل سيفه وهو يقفز الى الاعلى في الهواء ليهبط واقفا على قدميه. ويمارس فن الرزحه في المناسبات الاجتماعية والوطنية، وخاصة في محافظة مسقط، وكذلك في الباطنة وفي المناطق الداخلية والشرقية، وفي بعض ولايات المنطقة الوسطى. ومن الناحية الفنية فان للرزحه ثلاث مراحل متتالية تؤدى فيها تشكل معاً الصيغة الفنية اللحنية والإيقاعية لهذا الفن العريق، وهي: الهمبل، والقصافي، والرزحه الكبيرة أو رزحة اللال. وجميعها تستعمل الطبول من نوع الرحماني والكاسر ، إلى جانب آلة النفخ المعروفة بـ (البرغوم). وتشتمل أنواع الرزحة على عدد كبير جدا من الاشعار والالحان تعرف عندهم بـ (الشيلات والمقاصب والنوايح) يتم تداولها من جيل الى جيل. وما يزال الشعراء والمغنون الجدد يؤلفون ويبدعون على منوالها في المناسبات الاجتماعية والوطنية.

15 - تقف اليوم سفينة صحار شامخة الاصلية بمكان قريب من فندق البستان بالعاصمة العمانية مسقط يزورها القاصي والداني بعد رحلتها الشهيرة الى ميناء غوانغتشو بجنوب الصين، فى اواخر يونيو من عام 1981 في رحلة اسطورية مميزة استغرقت اكثر من سبعة اشهر. وقد تم صنع سفينة صحار بالاسلوب التقليدي القديم لصناعة السفن

الهوامش والمراجع

الخشبيــة الشراعيــة فى الماضــي. واستخدم خلال رحلتها فنون الملاحــة البحرية القديمة، والاشرعة المعتمدة على قوة دفع الرياح ومراقبة مواقع النجوم لتحديــد اتجاهــا. والجديــر بالذكــر ان حكومــة السلطنــة اشرفت على تنظيم وتسيير هذه الرحلة منــذ بدايتها حتــى نهايتها . وكما هــو معروف فان السلطنة لهــا تاريخ بحري عريق. وتم اختيار مدينة غوانغتشــو الصينيــة لتكون المحطة التــى تقصدها سفينة صحار لانهــا ارتبطت بعمان بروابط تجارية وثقافية قديمة والغرض اعادة فصول تلك الملحمة التاريخية البحرية لسكان عمان الى اذهان الجيل الجديــد. وبــدأ بنــاء السفينــة بعد تهيئــة رصيف خاص على شاطــىء مدينة صــور العمانية ، يرتفع عــن مستوى البحر بحوالى متر واحــد ليكون موقعا للعمــل في بنــاء و تشييــد السفينــة . و استمر العمل علــى ايدى 30 رجلا ولعشر ساعــات يوميا و لستة ايــام بالأسبــوع. ولم يستخــدم العمــال العمانيــون الرســوم فــى صناعــة السفينة كأسلافهــم ولكنهم كانوا يعتمدون فى عملهم على خبرتهم و بصيرتهم ومهارتهــم. وقداستخدم فــى صناعتها 140 طنا من خشب (الســاج) جلبت من غابات الهند واربعة اطنان من حبال الياف جوز الهند استخدمت لربط الاشرعــة والصــوارى والمراسى. وبعــد 165 يوما تم البناء بالاسلوب العمانــى التقليدي القديم الذى يعتمــد على تثبيــت الالواح الخشبيــة بالحبال . وفي نهايــة الامر ظهــرت سفينة صحــار . واعطيت هذا الاســم بأمر مــن جلالــة السلطان قابوس المعظم تيمنــا بإسم مدينة صحــار ، عاصمة عمــان و أهم موانئهــا فى القــرن العاشر الميلادى . ثــم انطلقت سفينة صحار فى تمــام الساعة الحادية عشرة من صباح الثالث والعشريــن من نوفمبر 1980 وعلى ظهرها عشرون بحارا معظمهم من العمانيين تحت قيــادة المغامــر الايرلنــدى تيــم سيفــرن. وواصلت السفينــة صحار ابحارهــا وقد تغلب بحارتها على جميــع الصعوبــات التــى واجهتهــم . وعنــد وصول السفينــة الى مينــاء غوانغتشــو الصينيــة كانت قد قطعــت 6000 ميل بحرى، وهنــاك لقيت ترحيبا حارا من قبل الشعب الصيني.

16 - تعتبر ولاية جعلان ولد ابو حسن ثاني أكبر ولايات المنطقة الشرقية مساحة، إلا أن سكانها لا يتجاوزونا الـ 25 ألف نسمة تقريباً. وقد جاءت تسمية الولاية نسبة إلى قبيلة بني بوحسن. وتزخر الولاية بالمعالم الأثريــة، كمــا تتنوع الطبيعة إضافــة إلى عيون الماء والأفــلاج. وتختلف حرف ســكان الولاية باختلاف تضاريسهــا، فحيــث تكــون الأرض خصبــة يزاول الاهــالي الزراعة، في حين يقوم اهــل البادية برعي الأغنــام والإبل. أما سكان ســاحل البحر في الولاية فيمتهنون صيد الأسماك. وهناك بعض الصناعات التقليديــة التــي يمارسهــا الســكان بشــكل عــام، كالصناعــات الجلدية، وصياغــة الحلي والخناجر، وصناعة الفخار التي تشكل الأودية الغربية للولاية مصدراً هاما للطين مادتها الخام.

17 - الليــوه مــن الفنــون الوافــدة الى منطقة الخليج العربــي وكانــت في الماضي تمارس مــن قبل سكان السواحــل الذيــن كانوا يمتهنــون الغوص والصيد والسفر للتجارة الى سواحــل أفريقيا الشرقية. وفي الغالــب فقد جاء هــذا الفن مع الأفارقــة القادمين للعمل بالمنطقــة والذين شغفوا به كثــيرا، فمارسوه في الأفــراح والمناسبات، وخاصة ان فن الليوه يدخل البهجة والسرور إلى نفوس مؤديه ومشاهديه بسبب إيقاعها المتنوع السريــع. ويبدأ هذا الفن بأن يدخل المشاركون فيه حفاة في شكل حلقة يتوسطهم عازف المزمــار او (الصرناي) وتتشابــك أيدي الرجال في الحركــة متقدمــين خطوتين للأمــام فخطوتين الى الخلف ، ويــدورون بعكس عقــارب الساعة. وتعتمد هــذه الرقصــة على استخــدام طبل كبــير وآخرين بأحجــام مختلفــة ويتــم الــدق علــى هــذه الطبول بالأيــدي مباشرة، ويختص عــازف منهم للدق على صفيحة فارغــة باستخدام عصاتــين من الجريد ، ويكون الراقصون هم الكورس بنفس الوقت. ويمكن أن يصــل عدد الراقصــين إلى 40 أو أكثر ، وعادة مــا يتجول عــازف الصرنــاي في وســط الراقصين والمغنين.

18 - يعد فن الشرح من الفنون الشعبية في السلطنة والتي حافــظ العمانيون على أصالتهــا. وهو فن يجمع بين شعر المديح اوالذم وبين الأداء الحركي والإيقاعي، ويشــترك في أدائه النساء والرجــال . ويتشابه هذا الفــن مع فنــون أخــرى وقــد تختلــف مسمياته من ولايــة الى أخرى. ويحافــظ أهل ولايــة قريات على فــن الشرح وهويته رغم الحداثة والتطور. ويستعمل

الهوامش والمراجع

فن الشرح في التداوي الشعبي. وعادة ما يستقبل الضيف والطارب الراغب لفن الشرح باللبان وماء الورد، كما ان هناك طقوس لا يفهمها الضيف من اول وهلة ولكنه يلاحظها بعد حين، حين تتوالى الطقوس والمراسم من طريقة الجلوس إلى بدء الشرح واستقبال المضيفين والخروج بالزفة ومن ثم إكرام الضيوف. وقد يستغرق الشرح ليلة واحدة وقد يستمر لثلاثة أيام بلياليها، بحيث يبدأ الشرح أول النهار ويتوقف وقت الظهيرة ثم يعودون من جديد وقت العصر ويتوقف عند المغرب، ويبدأ ثانية بعد العشاء ويستمر حتى نهاية السهرة. وتستخدم في فن الشرح إيقاعات خاصة هي الرحماني وثلاثة مراويس. ولفن الشرح انواع تختلف في الكلمات والرقص والطقوس وهذه الأنواع هي (الزفين- والقادري- والعيدروسي- والرفاعي- وفن الحلايل -والزفة- والساحلي)، والزفين هو من أشهر انواع الشرح ويتميز بالفاظه الرنانة المعبرة.

19 - الامبم او رمسة الامبم وهو فن من فنون الشعر الشعبي الملحون ويكون بين شاعرين او شاعر وشاعرة او شاعرة وأخرى وهو دليل آخر على براعة العمانيين في قول الشعر وارتجاله.

20 - تبين بعد بحث وتقصي ان الراوي جمعة بن فيروز كان يقصد فرقة البشاير العمانية للفنون الشعبية ومقرها مدينة السويق والتي تمارسعددا من الفنون الشعبية المعروفة في عمان والتي اشتهرت بها.

21 - فن المغايض من الفنون الشعبية المتوارثة والتي تمتاز به المنطقة الشرقية من مناطق عمان. ولهذا الفن عدة نوايح أو الحان جميلة ومحببة تنم عن روعة في الاداء وقبول من قبل المتلقين. ويمارس هذا الفن لاعداد العروس للزفاف، ويستمر الغناء من الصباح حتى الظهيرة حين يستريح الجميع بعض الوقت ويتناولون طعام الغداء ثم يواصلون اداءهم ثانية بعد صلاة العصر وقد يواصلون غناءهم حتى الليل، كل ذلك وفقا لاتفاقهم مع اهل العرس. وكثير من الناس بالمنطقة يطلبون هذا الفن لرقته وجماله واستحسانه، الذي يؤديه الرجال مع النساء على حد سواء، في صفين متقابلين صف للرجال و آخر للنساء، ويكون بينهما الطبول من نوع الكاسر والرحماني.

22 - مدينة نزوى في ولاية نزوى وتبعد عن العاصمة مسقط 170 كم، وتعد مركزا إدارياً للمنطقة الداخلية، وإحدى أشهر ولايات السلطنة نظراً لمكانتها بين سائر الولايات الأخرى على مر العصور وقد أخذت هذه الولاية إسمها من نبع ماء بوسط المدينة بالقرب من القلعة والجامع هو (عين نزو). وقد انتعشت نزوى و ازدهرت بالعلم والعلماء وطلبة العلم. ومن أهم المعالم الأثرية في الولاية قلعة نزوى التاريخية و العديد من الحصون والأبراج والمساجد الأثرية القديمة والمواقع السياحية. وتنتشر في انحاء الولاية الأفلاج والعيون ، حيث يزيد عددها عن 89 عيناً وفلجاً. ويعتبر الجبل الأخضر بمدرجاته الزراعية الخضراء معلماً سياحياً رائعاً، ويتميز الجبل الأخضر بإنخفاض درجات الحرارة، حيث قد تصل إلى تحت الصفر خلال فصل الشتاء ، فضلاً عن هطول الأمطار لفترات طويلة مما يجعله مخزوناً وفيراً للمياه تستقي منه القرى والولايات الواقعة على سفوحه التي تكسوها أشجار انواع الفاكهة والخضروات، الى جانب زراعة البن . وتشتهر أسواق نزوى الشعبية منذ القدم بحركتها التجارية طوال العام ، فمدينة نزوى تعد من أهم مدن السلطنة ومن أكبرها وتمثل همزة وصل بين عدد من مناطق السلطنة. كما يوجد بها سوقان قديمان هما سوق الصنصرة وسوق نزوى الغربي الذي تم إعادة بناءه على الطابع الإسلامي العماني المميز. وتضم تلك الأسواق الكثير من المنتجات المحلية من الحرف والصناعات التقليدية، والمصوغات الذهبية والفضية ومنتجات صناعة الخشب والنحاس والنسيج والصناعات السعفية والصاروج العماني، بالإضافة إلى المحلات المنتشرة في منطقة السوق ومن الملاحظ أن جميع أسواق نزوى القديمة والحديثة تجتمع في المنطقة المحيطة بقلعة نزوى التاريخية.

23 - تتمتع الحلوى العمانية بشهرة واسعة داخل البلاد وخارجها، وتعد رمزا عمانيا للكرم والأصالة والضيافة، ذلك لأنها ارتبطت بالإنسان العماني ارتباطا وثيقا تمثل ماضية العريق في عاداته وتقاليده وأسلوب حياته. ويدخل في صناعة الحلوى مواد عديدة منها النشا والبيض والسكر والماء، وكذلك السمن والمكسرات والزعفران والهيل وماء الورد

الهوامش والمراجع

الذي يجلب عادة من الجبل الأخضر، حيث تخلط هذه المواد بنسب ومقادير محددة بمعرفة الصانع العماني الماهر وتوضع في (المرجل)، وهو قدر خاص بالحلوى، لمدة لا تقل عن ساعتين. وتصنع الحلوى على مواقد الغاز أو الكهرباء إلا انه يفضل أن تصنع على مواقد الحطب – كما هو الحال قديما – من اغصان (شجر السمر) لصلابته ولأنه لا ينبعث منه رائحة أو دخان. وتحتفظ الحلوى العمانية بجودتها لأكثر من أربعة أشهر بدون أجهزة أو مواد حافظة. وعادة ما تقدم الحلوى في (الدست)، وهو طبق دائري كبير خاص بالحلوى. وتختلف انواع وأحجام أواني التقديم فمنها ما هو مصنوع من الفخار أو المعدن أو البلاستيك، وذلك حسب الطلب ونوعية المناسبة. فالحلوى رفيقة العماني في أفراحه وأتراحه، فلا يخلو بيت عماني من الحلوى العمانية خاصة أوقات الاحتفالات والاعياد والافراح والمناسبات الدينية وغيرها فهي بحق زينة المائدة العمانية.

24 - تشتهر مدينة بهلاء بقلعتها التاريخية التي تعتبر من الناحية المعمارية من أجمل قلاع سلطنة عمان ومن أقدمها، إذ يعود تاريخ بنائها إلى عصور ما قبل الإسلام. وهي أول موقع في السلطنة يتم ادراجه على قائمة اليونسكو للتراث العالمي في عام 1987. وتشتهر المدينة بأسواقها التقليدية وحاراتها القديمة ومساجدها الأثرية وسورها الذي يبلغ طوله ما يقرب من الـ 13 كم، ويعود تاريخ انشاؤه إلى عصور ما قبل الإسلام. ووتشتهر المدينة بصناعة الفخار وتجارته، فسوق بهلاء الشعبية للفخار هي الأهم والاقدم في عمان. حافظت بهلاء على تقاليد صناعته وتسويقه، حتى اشتهرت بطراز مميز من الاواني الفخارية والذي اصبح معروفا عند علماء الآثار بـ طراز بهلا. ويحرص المسئولون على المحافظة على بيوتها القديمة ذات الطابعها المعماري المميز والمرتبط بقلعتها التاريخية. ولا زالت طرقها وشوارعها الضيقة كما هي منذ القدم. وما يزال الحرفيون في بهلاء يحافظون في صناعة الفخار على النمط الأصيل المتوارث حتى اليوم.

25 - العوسج والاسم العلمي له (Lycium Shawi) وهو نبات ذو أشواك ينبت عادة في الأراضي الجافة والحارة لأنه يعيش على القليل من الرطوبة. وهو عبارة عن شجرة شوكية معمرة يصل ارتفاعها إلى حوالي المترين. وله سيقان خشبية متفرعة والفروع متعرجة ومتداخلة، وأوراق صغيرة وبسيطة ذات لون أخضر يميل إلى الصفرة، ويوجد على جانب الأوراق شوك حاد وهذه الأشواك سامة، والأزهار فيه أحادية تخرج في الجانب المقابل لمجموعة الأوراق وهي جرسية الشكل لونها بيضاء يميل إلى الزرقة، والثمرة لبية عنبية لونها أخضر، وعند النضج يتغير إلى اللون الأحمر،وهي حلوة المذاق وتؤكل،كما تحتوي على بذور كثيرة والبذرة شكلها كلوي منضغطة وذات لون بني.

26 - مطرح هي توأم مدينة مسقط العاصمة. وتعد مركزاً تجارياً هاماً على مر التاريخ، وتعتبر ميناء عمان العريق ويعد سوقها من الأسواق التراثية القديمة حيث كان ولا يزال يستقبل العديد من البضائع العمانية والمجلوبة من الخارج، ويعتبر هذا الميناء هو المغذي الرئيسي للأسواق العمانية في أنحاء السلطنة بالبضائع المختلفة. وتعتبر ولاية مطرح من الولايات التي تشتهر بالزراعة منذ القدم حيث كانت تزخر بأشجار النخيل وفيها أفلاج وآبار من اهمها فلج الوطية الذي ينبع من (وادي عدي) وفلج آخر ينبع من (الوادي الكبير) ويمر تحت قلعة (بيت الفلج) ويسمى (فلج الفلج) . وتزخر مطرح بالعديد من المعالم التاريخية والسياحية. وتعد قلعة مطرح من أبرز معالمها التاريخية والتييعود تاريخ بناءها الى القرن السادس عشر الميلادي، بالإضافة إلى العديد من الأبراج المنتشرة في أرجاء الولاية. ومن الأسوار القديمة الموجودة في ولاية مطرح سور روي وسور مطرح القديم الذي تتميز أبنيته بروعة في التصميم الهندسي. وفيها العديد من المباني القديمة التي تتسم بشرفاتها المطلة على الطريق البحري وتمتاز بروعة الهندسة العُمانية المعمارية. وتعد قلعة بيت الفلج التي بناها السيد سعيد بن سلطان في عام 1845م من بين المعالم التاريخية الرئيسية التي تسطر تاريخ وأمجاد هذه الولاية الحافل بالمنجزات الحضارية والتاريخية. ويعد سوق مطرح الشعبي من الأسواق العُمانية ذات الطابع التقليدي وهي مقصد الزوار من داخل السلطنة وخارجها يستمتعون بعبق الماضي التليد بما توفره من سلع ومقتنيات ومشغولات يدوية قديمة.

الهوامش والمراجع

27 - السويق هي إحدى الولايات العمانية في محافظة شمال الباطنة فيها العديد من المزارات التاريخية وهي (20 سور من الأسوار القديمة و4 أبراج، وعدد آخر من الأبراج والحصون التي تنتشر في قراها المختلفة). أهمها الحصون في الولاية: (حصن الترمد وآل هلال والمغابشة بالنبرة والبورشيد و هناك العديد من الحصون أو الأسوار المندثرة).

28 - قرية الملدة تقع في منطقة الباطنة بعمان وتتبع ولاية المصنعة حسب التقسيم الإداري. وتعتبر منطقة زراعية لوقوعها في سهل الباطنة الخصيب. وتربط الملدة ولايات الرستاق وعبري بالعاصمة مسقط وأيضا شمال الباطنة بجنوبها. وتوجد بها قلعة قديمة يعود تاريخها إلى القرن السابع عشر الميلادي.

29 - ولاية المصنعة هي ولاية عمانية ساحلية تقع ضمن محافظة جنوب الباطنة، تشتهر بالصناعة والزراعة. تضم ضمن أراضيها عدة قرى أهمها البديعة والمصنعة. تحدها من الغرب ولاية السويق ومن الشرق ولاية بركاء ومن الجنوب ولاية الرستاق. وتعد المصنعة ولاية ساحلية، إذ أنها تتمتع بشاطئ طويل وجميل ويعمل معظم سكان قراها الساحلية في صيد الاسماك. وتعد الولاية ذات موقع استراتيجي حيث أنها تتوسط عددا من الولايات المهمة مثل ولاية بركاء، وتتاخم الولاية من جهة الغرب ولاية السويق ذات الكثرة في السكان والمساحة الشاسعة، مما له عظيم الأثر في زياد الحركة التجارية بين الولايتين.و تشتهر بوجود شجرة الأراك وأهم الفنون الموجودة فيها الرزحة وتشتهر بصناعة مراكب الشاش(و هي قوارب مصنوعة من شجر النخيل) وصناعة النيلة لصبغ ملابس النساء، والأبواب الخشبية، وتضم عددا من الحصون والقلاع والأسوار. كما تشتهر الولاية أيضا بتربية الإبل الأصيلة ويوجد فيها مضمار خاص لسباقات الهجن. كما يوجد بالولاية أيضا حلبتين لمصارعة الثيران واحدة في المنطقة الواقعة بين الشعيبة ومركز الولاية، وأخرى بقرية أبو عبالي الساحلية.

30 - منطقة الباطنة هي إحدى المناطق التابعة لسلطنة عمان وتعرف باسم ساحل الباطنة إذ أنها تحتل موقعا جغرافيا حيويا على ساحل خليج عمان، حيث تمتد من خطمة ملاحة شمالا إلى رأس الحمراء جنوبا وتنحصر بين سفوح جبال الحجر الغربي غربا وبين خليج عمان شرقا ويصل عرض السهل الساحلي حوالي 25 كم. وتضم المنطقة أكبر عدد من الولايات إذ أنها تشتمل على اثنتي عشرة ولاية، وتنقسم إلى محافظتين رئيسيتين: محافظة شمال الباطنة وجنوب الباطنة وتضم محافظة شمال الباطنة على الولايات: صحار، شناص، لوى، صحم، الخابورة، السويق وتعتبر مدينة صحار اهم المراكز الإقليمية بالمحافظة. وتبعد عن مسقط العاصمة بنحو 230 كم. أما أهم الصناعات التقليدية التي تشتهر بها المحافظة فهي صناعة الخناجر والسيوف والسفن والفخار والخزف والجلد وصناعة الحلوى العمانية. في حين تضم محافظة جنوب الباطنة ولايات الرستاق والعوابي ونخل ووادي المعاول وبركاء والمصنعة، ومركز المحافظة هي ولاية الرستاق.

31 - صلان من قرى ولاية صحار.

32 - لجربة أو الهبان وهي أي الجربة أو هو أي الهبان آلة فرايحية وفن الهبان هو فن الجربة – وأما أنواع فنون الهبان فهي كثيرة ومنها الساحب – والخميرى – واللنقاوى –والدسمالى – والدربازى – والعسلاوى الخ . وهو فن منتشر على سواحل وبلدان الخليج العربي ومنها سلطنة عمان وله مؤديه ومريدوه. ويقام في الافراح والمناسبات الخاصة والعامة ويعتمد على آله الجربة أو الهبان وعدد من الطبول الراس، وايقاعات هذا الفن سريعة ويقوم الرجال باداءه وهم يرقصون في شكل دائري وقد تشارك النساء الرجال في اداءه.

33 - نطح الثور أي ضربه بقرنه بقوة والمناطح هو ببساطة مصارعة الثيران ولكنها تختلف عن مصارعة الثيران في اسبانيا بأنها في سلطنة عمان تكون بين ثور وثور وليست بين ثور وإنسان، ويستمتع بها جمهور كبير من العمانيين وغيرهم من المقيمين . ومن المؤكد أن الثور القوي هو الفائز دائما.





قراءة في دوريات التراث الشعبي العربية

عرض كتاب :دراسات في الفولكلور التطبيقي الإفريقي



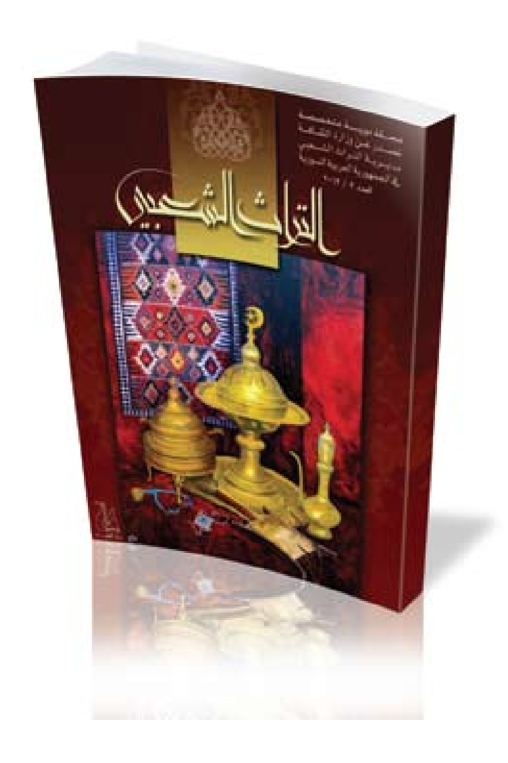
قراءة في دوريات التراث الشعبي العربية

أحلام أبو زيد
كاتبة من مصر

إذا طالعنا فعاليات النشر بالدوريات العربية المتخصصة في التراث الشعبي العربي، سنلحظ بزوغ نجم دوريات جديدة كالتراث الشعبي السورية، ومجلة «النجع الثقافية» بتونس، وعودة دوريات أخرى كانت قد توقفت منذ سنوات كمجلة الفنون الشعبية الأردنية، والتراث الشعبي العراقية، والمأثورات الشعبية القطرية، ويدخل في هذا التصنيف أيضاً مجلة الفنون الشعبية المصرية غير أنها من أكثر الدوريات ثباتاً وعراقة في الصدور بعد عودتها عام 1987.

على حين ظل نوع ثالث منتظماً في الصدور دون عشرات حتى الآن، وهذا النوع الأخير ينطبق فقط على دورية واحدة هي مجلتنا «الثقافة الشعبية» التي احتفلنا بعيدها الخامس العام الماضي. ونأمل أن تظل صامدة دون أية عثرات إنشاء الله، ولعل اختيار الرقم خمسة للاحتفال بصدورها قد ارتبط في اللاوعي- لدى المنظمين للاحتفال- بالمعتقد الشعبي حول القوة السحرية لهذا الرقم.

غير أن النظرة العامة للدوريات العربية في المجال تشير لافتقار في اختيار العناوين، فالدورية السورية «التراث الشعبي»، تحمل الإسم نفسه الذي اتخذته الدورية العراقية عنواناً لها منذ نصف قرن تقريباً. والدورية الأردنية تحمل الإسم نفسه الذي اتخذته الدورية المصرية «الفنون الشعبية». لكن هذا الأمر لا يحول دون احتفالنا بظهور المولود الجديد. خاصة أن الدافع للاحتفال بالدوريات العربية النظيرة جاء من منطلق حرصنا على التفاعل بيننا وبين النشاط العربي المنشور في المجال، فضلاً عن



أنـه من واجبنا ونحن قائمين علـى دورية يشرف عليها أرشيف للفولكلور (أرشيف الثقافة الشعبية البحرينيـة) أن نوثـق للجديـد دون أن يقتصـر الاهتمـام على إلقاء الضوء على مجلتنا فقط، بل إن فلسفـة المجلة قائمة في الأسـاس على التأكيد علـى الروابـط العربيـة المشتركـة، والربـط بين المؤسسات المعنيـة، والتعريف بما هو جديد دائماً في المجـال، إذ نرى أن هـذا كله سيفجر حالة من المنافسـة الحميـدة البنـاءة، وتواصـلا نحن في حاجة إليه في هذه المرحلة الراهنة.

دورية جديدة بإسم قديم:

أول الدوريـات الجديدة التـي نعرض لها هنا هـي المجلة السورية «الـتراث الشعبي»، وهو إسم قديم عُرفت به المجلـة العراقية أيضاً كما سبقت الإشارة. وقد صدر منها حتى الآن عددان، وصلنا منها العدد الثاني، ولم نعثر على أية بيانات تشير لكون المجلة فصلية أم شهرية، غير أننا نرجح أنها تصدر فصلية، وربما تواجه المجلة بعض العثرات في الصـدور حيـث أن العدديـن المشـار إليهمـا صـدرا عام 2012 . وقد دون على غلاف المجلة العبـارة التالية: مجلة دوريـة متخصصة تصدر عـن وزارة الثقافـة- مديرية الـتراث الشعبي في الجمهوريـة العربية السورية. وفي صفحة العنوان نجـد شعار الهيئـة العامة السوريـة للكتاب، مما يشـير إلى اشتراك الهيئة في إعـداد المجلة. وقد افتُتحـت المجلة بكلمـة لوزيرة الثقافـة الدكتورة لبانـة مشوّح بعنوان «الـتراث ذاكرة الهويّة» وهي إشـارة للاهتمام الوطني بالتراث الشعبي، إذ أن الوزيرة هي نفسها المشرف العام على المجلة. أما رئيس التحرير فهو الأستاذ عماد أبو فخر، وأمين التحريـر أحلام الـترك. على حـين تألفت هيئة التحرير من كل من: محمد خالد رمضان، ومنير كيـال، وورولا حسـن، وندى حبيـب علـي. وأُسند الإخراج الفني لأسامة العاني.

وقـد بدأت المجلة بمقـال افتتاحي لعلي القيّم بعنـوان «الحريـر والسـر الـذي كشفتـه إمـرأة سوّريـة». ثم بـدأت أبـواب المجلة ببـاب «أبحاث ودراسـات» وتطالعنـا فيه أربعة أبحـاث، الأول لـ أحمد أوراغي بعنـوان «الثقافة الشعبية الحضور المعـرفي والقيمـة الدراسيـة». والبحـث الثـاني لعمـار نهـار بعنـوان «وسائـل الثقافـة الشعبيـة






في عصر المماليك». والثالث لعماد أبو فخر بعنوان «سياسات وبرامج صون التراث الثقافي اللامادي في سورية». أما البحث الرابع والأخير في هذا الباب فكان لمصطفى جاد بعنوان «مكنز الفولكلور وقوائم حصر التراث غير المادي. أما الباب الثاني من المجلة فقد اتخذ عنوان «الأدب الشعبي الشفاهي». واحتوى أربع دراسات في مجال الأدب الشعبي. الأولى لقاسم وهب بعنوان «تجليات الأخلاق في الأمثال الشعبية»، والدراسة الثانية لمصطفى الصوفي بعنوان «أجواء الحكاية الشعبية بين الماضي والحاضر». والثالثة لنزار الأسود حول «تاريخ خيال الظل»، والدراسة الأخيرة في هذا الباب لمحمد سعيد ملا سعيد بعنوان «من عبق دمشق». وقد اهتمت المجلة بتخصيص باب للحرف التقليدية تحت عنوان «الحرف المهددة بالزوال» اشتمل ثلاث دراسات الأولى لمحمد فياض بعنوان «فن التكفيت»، والثانية لأحمد قشعم حول المنسوجات التدمرية: مفارش وأثاث، على حين تناولت الدراسة الثالثة موضوع «المكاييل في تراثنا الشعبي» لعوض الأحمد.

أما باب «فنون شعبية» فقد اشتمل على أربع دراسات متخصصة في فنون العرض والتشكيل الشعبي. الأولى حملت عنوان «مظاهر الفرجة عند البدو» لخالد عواد الأحمد، والثانية تناولت الألعاب الشعبية في السويداء لفوزات رزق. والدراسة الثالثة ليوسف سامي اليوسف حول «حكاية الشاطر حسن». أما الدراسة الأخيرة في باب الفنون الشعبية فكانت بعنوان «المنمنمات في البيوت الشعبية الزبدانية» لمحمد خالد رمضان. وقد أعقب هذا الباب باب آخر بعنوان «المأكولات الشعبية» اشتمل على دراسة واحدة لمنير كيال بعنوان «كبة وقبوات من مآكل الشام». أما الباب قبل الأخير والذي حمل عنوان «المراجعات» فقد تناول ثلاثة محاور، الأول بعنوان «قراءة في كتاب» وضم قراءة قدمتها أحلام الترك لكتاب «العرس الشامي: صفحات في التّحاب والتعاضد.. صور طوتها الأيام» للمؤلف منير كيال، والذي نُشر عام 2012 بوزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب ضمن مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي. والقراءة الثانية لندى حبيب علي حول كتاب «البحر الثالث الأغنية الساحلية» لفريال سليمة الشويكي والذي صدر في جزءين عام 2012 عن

وزارة الثقافة- الهيئة العامة السورية للكتاب. وفي «مكتبة التراث الشعبي» تطالعنا ثلاثة عروض لثلاثة كتب الأول قدمته أحلام الترك حول كتاب «عادات ومعتقدات في محافظة حمص» الذي نُشر أيضاً بالهيئة العامة السورية للكتاب – مديرية التراث الشعبي عام 2011 لمؤلفه خالد عواد الأحمد. والعرض الثاني قدمته أيضا أحلام الترك لكتاب «الفنون والحرف السورية»، والذي يضم عشرين دراسة متعددة العناوين، وقد نُشر عن وزارة الثقافة – مديرية التراث الشعبي عام 2012 . أما الكتاب الثالث فقد حمل عنوان «سياسات وبرامج صون التراث الثقافي اللامادي في سورية (2005-2011). والذي صدر باللغة الإنكليزية بعنوان « Policies and Programs for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Syria (2005 – 2011)» من إعداد عماد أبو فخر ومايا الكاتب، ونُشر عام 2012 عن وزارة الثقافة – مديرية التراث الشعبي. أما المحور الثالث والأخير في باب «المراجعات» فقد تناول أنشطة التراث الشعبي في سورية، من خلال عرض لحلقة كتاب تقاليد الرعي لمحمود مفلح البكر والتي تمت في المركز الثقافي العربي بالعدوي في أكتوبر عام 2012. كما عرضت لمهرجان شهبا الخامس للتراث والفنون الذي نظمته جمعية السويداء خلال الفترة نفسها. ويُختتم باب المراجعات بمحور بعنوان «حوار مع باحث» الذي ضم موضوعا بعنوان «في متحف الباحث برهان حيدر» وقد أعدت الحوار ندى حبيب علي. أما الباب الأخير من المجلة فقد اشتمل عنوانا «من أعلام التراث» والذي أعده محمد مروان مراد بعنوان «د. قتيبة الشهابي: عشرون كتاباً عن دمشق، ومئات اللوحات والصور التاريخية». واختتم عماد أبو فخر رئيس التحرير أبواب المجلة بمقال بعنوان «التنوّع الثقافي.. وتراثنا الثر». وقد حرصت المجلة في نهاية العدد على التنويه لموضوعات الأعداد القادمة.

وإذا كان لنا مشروعية التعليق على المجلة في مجملها، فهي ملاحظات شكلية تتمحور في تكرار أسماء بعض الكتاب بصورة ملحوظة، وتصنيف موضوع «حكاية الشاطر حسن» ضمن الفنون الشعبية رغم أن مكانه الصحيح ضمن موضوعات «الأدب الشعبي الشفاهي». أما مكتبة التراث الشعبي فقد تناولت عروض الكتب بصورة غير مفصلة لتوصيل المضمون، وتحتاج لمساحة أكبر شأنها شأن محور «قراءة في كتاب»، ويفضل ضمهما في محور واحد. أما باب الأعلام فنوجه تحيتنا للمجلة للاهتمام به، حيث سيسهم في المشروع العربي الذي نادى به أرشيف الثقافة الشعبية البحرينية للاهتمام بتوثيق أعلام التراث الشعبي العربي. وهذه الملاحظات لا تنسينا أبداً أن نوجه كل التقدير والاحترام لجميع القائمين على هذه المجلة الوليدة التي نتمنى لها الاستمرار والتألق.

مجلة تونسية باسم جديد:

ومن سوريا إلى المغرب العربي.. إلى تونس الخضراء التي احتفلت بظهور مولود جديد في عالم دوريات التراث الشعبي، وقد اجتهد المثقفون التونسيون في نحت إسم خارج صندوق الأسماء التي اشتهرت بها دوريات الفولكلور العربية، فكانت «النجع الثقافية»، وقد ذُيلت بعبارة: مجلة ثقافية شهرية تُعنى أساساً بالتراث الشعبي. ومن الواضح أن المجلة تأسست بالجهود الذاتية للقائمين عليها. وفي بطاقة التعريف بالمجلة نجدها تبدأ بوظيفة «الباعث» وهو ورد العباسي، أما المدير المسؤول فهو أحمد العباسي، ورئيس التحرير أحمد حراثي، وسكرتير التحرير خيرة ذويب، والمدير الإداري عبد الباسط بنعباس، والمدير الفني محمد بنداود، والمستشار الثقافي للمجلة مازن الشريف. كما تضم المجلة هيئة استشارية تشمل كل من: علي سعيدان، وحفناوي عميرية، وصالح علواني، ورياض المرزوقي، وحسين بوبكري.



وقـد حصلنا علـى العـدد الثاني مـن المجلة الصادر في مارس 2013، والذي بدأ بافتتاحية لبوبكري بعنـوان «وبها تكبر الأحلام فينا لتتالى النجاحـات»، مشيراً إلى أن كل مـا يدعو إليه هو أن تُترجـم أهم الدراسـات في «النجع» إلى لغات أخـرى، وتُجمع في دورية تخـدم التراث الوطني، ومنه تنتشر الثقافـة التونسية لتُحلق عالياً في كل الفضاءات ولتصبح في خدمـة التنمية من الباب الكبـير. ويضيف بوبكري أن لحظات الترقب قبل إصـدار العـدد الأول «للنجع الثقافيـة» هي نفس اللحظـات التـي تسبق في العـادة انتظـار المولود البكـر. فسعدنـا جميعـاً بنجعنـا في بيئتـه كتابة وإدارة وطباعـة، زد علـى هذا مبدعـين وأقلاماً وبحوثـاً، كأننا بالنجـع تبتسم وتفتـح صفحاتها للمبـدع والقـارئ والدارس لتكـبر وتترعـرع في ربوعنـا.. عبـارات حلوة تحتفـي بالجديد وتزرع الأمـل في المستقبـل، وندعـو الله أن تتحمـل هذه المجلة ما آلته على نفسها من عبء الصدور.

وقد استطعنا الحصول على العدد الثاني من المجلـة والذي صدر في مارس 2013 ، والمجلة في شكلهـا العام ليست كباقـي المجلات المتخصصة في الإخــراج والطباعــة والغــلاف المقـوى، بل إن الإخراج والطباعة اللامعة وقطعها الكبير جعلها أقرب للدوريات العامة الشهرية، الحافلة بعناوين على الغلاف والصور اللامعة. وقد اهتم الغلاف بعنــوان كبـير أشبـه بالملف حمـل اسـم «اللباس التقليدي التونسي: خصوصية وتميز»، فضلاً عن بعض العناوين الأخرى بحجم صغير.

ولنستعرض محتويـات العـدد الـذي قُسـم لخمسة أبـواب، الأول حمل اسـم «منبر الشعر»، واحتـوى سـت قصائـد لمجموعـة مـن الشعـراء التونسيين، وهي قصيدة «عيشة» للشاعر المرحوم محمد الصغير الساسي، وقصيدة «ظلام الفجر» للشاعـر محمد الملـوح باللطيّـف، وقصيدة «بلا وطـن» للشاعـر محمد الغـزال الكثـيري، ونص غنائي بعنوان «يا مولاتي» للشاعر جليدي العويني، ثـم قصيـد غنائي بـدوي آخـر بعنـوان «رجالي كبّـي الفولارة» للشاعر والأديـب خليفة الدريدي، وأخيراً قصيد غنائي بدوي نسائي بعنوان «ياطير الحمام» من التراث القفصي. وجدير بالملاحظة هنـا أن «الشعـر الشعبي» في تونـس هو مصطلح يُطلقـه المبدعـون علـى «الشعـر العامـي» الـذي

ينشرونه. أما القسم الثاني من المجلة فيحمل عنوان «مرافئ»، ويحتوي مجموعة من الدراسات المتنوعة من بينها دراستان حول الأغنية الشعبية الأولى لحفناوي عمايرية بعنوان «الأغنية العتيقة والتنشئة الاجتماعية»، والثانية للطفي قرباية حول مضامين الأغنية التقليدية الموجهة للطفل بربوع مدينة القطار. كما اشتمل هذا القسم على دراسة لناجي التبَاب بعنوان «المثل الشعبي عراقة الحديث وحداثة العريق»، ثم دراسة لمحمد الهادي فريحة حول ألعاب من ذاكرة الصحراء. كما كتب محمد أحمد حول زاوية سيدي عمر بن عبد الجوّاد بقصر قفصة فضاء للرموز والدلالات الثقافية. وأخيراً يتناول الهادي بالحاج إبراهيم موضوع بيت الشعر (الخيمة).

أما القسم الثالث من المجلة فقد خُصص لموضوع «العادات والتقاليد»، واشتمل أربعة موضوعات الأول لبديع لطيف حول أعراس السواسي، والثاني لأحمد حراثي بعنوان «الذِكر البدوي في الجنوب والوسط الغربي: مدح لخاتم الأنبياء والرسل وتعداد لخصال الأولياء والصالحين». أما أنوار الضاوي فقد تناولت نفحات من التراث في أعراس الهمامّة. وفي ركن ضيف النجع حوار مع الشاعر لزهر بلوافي. أما القسم الرابع من المجلة فقد حمل عنوان «استراحة» واحتوى ثلاثة موضوعات الأول للشريف بن محمد الذي كتب عن بلدته «دوز» أصوات في خاطري. ثم فتحية عبّاسي التي كتبت عن الأكلة الشعبية «بركوكش قفصة». وأخيرا كتب محمد بنداود عن الحرف التقليدية في القصرين كرافد أساسي للتنمية وعلامة تراثية مميزة. وتُختتم المجلة بقسم «المتابعات» الذي يعرض للأنشطة الثقافية في مجال التراث الشعبي، فيكتب الطيب الهمّامي عن الشعر الشعبي التونسي سفير الثقافة التونسية إلى عرس الزجل العربي بأزمور بالمملكة المغربية، كما يعرض عدنان بن عامر للنشاط الثقافي الشتوي بالمهدية: ثراء وتنوع يترجمان خصوصية الجهة. أما ميلاد رمضان فيتناول الملتقى الوطني للإعلام بقفصة في دورته الثانية تحت شعار الإعلام والانتقال الديموقراطي، ويكتب منصف الكريمي حول الموضوع نفسه «الإعلام الثقافي والانتقال الديمقراطي». ثم يعرض علي الصمايري لفعالية سباق الخيول تحت عنوان «الفرسان يصنعون الفرجة بمناسبة إحياء ذكرى البشير بن بشير بن سديرة، على حين عرض أحمد حراثي لنشاط مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف، ثم يكتب منير بن نصير حول ربوع الجنوب الشرقي جسد العلامة بين الإبداع الفني والحرفة التراثية. وتُختتم المجلة «بحبّة مسك» لعلي الخليفي الذي عرض لبعض نصوص الأمثال والحكايات الشعبية.

والمجلة على هذا النحو تحوي مواد بسيطة يمكن أن تكون أقرب للقارئ العام منها للباحث المتخصص، فمعظم المقالات تحتل صفحتين أو ثلاثة على أقصى تقدير، وهذا ليس عيباً بل إننا طالما نادينا بتوجيه الجهد لمخاطبة القارئ العام وتعريفه بتراثه الشعبي. غير أن لنا بعض الملاحظات على المجلة نُسجلها من باب المودة والحب لأشقائنا في تونس من بينها أن فهرست المجلة غير مرقم مما يُصعب على القارئ الوصول للعنوان الذي يريده، كما أن بعض عناوين المقالات بالفهرست غير مطابقة لمتن المقال بالداخل. وهناك أيضاً بعض الموضوعات بعيدة الصلة بالتراث الشعبي كالإعلام والانتقال الديموقراطي. أما تصنيف أبواب المجلة فقد جاء غير واضح المعالم، فمصطلح «مرافئ» مصطلح فضفاض استوعب عدة موضوعات بين الأدب الشعبي وفنون الحركة والثقافة المادية والعادات والتقاليد. على حين اشتمل باب العادات والتقاليد على حوار مع شاعر، كما ضمت الاستراحة موضوعات ذات صلة بالعادات والتقاليد كالأكلات الشعبية. وفي جميع الحالات نحن نقدم كل التحية للقائمين على هذه المجلة، وكل الدعاء لهم بمواصلة الطريق وبلوغ الأفضل دائماً.

عودة مجلة الفنون الشعبية :

أما مجلة الفنون الشعبية الأردنية فهي ضمن فصيل الدوريات العربية المهتمة بالتراث الشعبي والتي توقفت نهاية الثمانينات من القرن الماضي. وأذكر ان اسمها كان «فنون شعبية» بدون إضافة (ألف ولام التعريف)، وكنا عند تداولها نشير إلى أنها الفنون الشعبية الأردنية-تميزاً- حتى لا يختلط على السامع أننا نقصد «الفنون الشعبية المصرية». وقد عادت المجلة للصدور من جديد بالاسم نفسه بعد إضافة ألف ولام التعريف ليصبح اسمها مطابقا تماماً للدورية المصرية. وقد تلقيت دعوة من الدكتور حكمت النوايسة رئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية الأردنية بعمان هذا نصها: الأصدقاء الأعزاء.. يجري العمل على استئناف إصدار مجلة الفنون الشعبية التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة، وقد صدر منها ستة عشر عدداً لغاية العام 1989، وتوقفت لأسباب تتعلق بهيكلة وزارة الثقافة. وها هي في طريقها إلى الصدور، وقد كُلفت برئاسة تحريرها، بمعية الهيئة الاستشارية المكونة من الأفاضل: الأستاذ الدكتور هاني العمد- الأستاذ الدكتور هاني الهياجنة- الأستاذ الدكتور محمد فايز الطراونة- الأستاذ الدكتور عبدالعزيز محمود- الدكتور محمد وهيب- الدكتور أحمد شريف الزعبي. والمجلة معنية بالدرجة الأساس بنشر البحوث والمقالات المتعلقة بالتراث الثقافي غير المادي ضمن المجالات الآتية:

- التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي.
- فنون وتقاليد أداء العروض.
- الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
- المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
- المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

ويضيف النوايسة أن المجلة ترحّب بمساهماتكم ضمن الحقول السابقة، وتعطي الأولوية للأبحاث والدراسات الأصيلة المزوّدة بالصور والرسومات والأشكال الأصيلة، أو الموثقة توثيقاً علمياً يُراعي حقوق الملكية الفكرية، والأمانة العلمية في النقل، والإحالة. وقد أرفقت المجلة شروط النشر بها.

والمجلة على هذا النحو تُعيد للذاكرة تجربة مجلة الفنون الشعبية المصرية التي صدر عددها الأول عام 1965 ثم توقفت عند العدد السابع عشر عام 1971. ثم عادت للوجود عام 1987 وصدر عنها العدد رقم 18 بافتتاحية لعبد الحميد يونس بعنوان «مجلتنا تعود». وقد احتفت الأوساط الثقافية المصرية بعودة المجلة مرة أخرى للوجود. ومن ثم فهي فرصة نُقدم فيها أجمل التحية وبالغ الاحترام والتهنئة لحكمت النوايسة وفريق العمل الذي يعمل معه في دورهم لعودة هذه المجلة للوجود. فالمجتمع العربي في حاجة للوقوف على التراث الشعبي الأردني وما به من فعاليات ومتغيرات. غير أننا حتى صدور مجلتنا للطبع لم نتلق العدد الجديد من «مجلة الفنون الشعبية الأردنية» التي لا زالت تحت الطبع، وبالتأكيد ستكون قد خرجت للوجود عند نشر هذا المقال. وقد أرسل لنا حكمت النوايسة صورة من غلاف العدد ومحتوياته. والذي ضم الموضوعات التالية:

1. الآلات الموسيقية الشعبية: لمصطفى خشمان
2. توظيف الأمثولة الشعبية في المسرح: ليحيى البشتاوي
3. العولمة والتراث: لعبدالحكيم خليل سيد أحمد
4. الفانتازيا الاجتماعية في ألف ليلة وليلة: ليوسف يوسف
5. المدح في مراثي النساء: لأحمد شريف الزعبي
6. الحلاق الشعبي: لحمزة العكايلة



7. المطبخ الشعبي: لأليدا مضاعين
8. العرس الأردني بين الأمس واليوم: لخولة شخاترة
9. الفخار: لمنيرة صالح
10. الزي الشعبي الخلقة السلطية: لفاطمة النسور
11. عيد النيروز: للباحث الإيراني على زائري
12. سلطة المعتقدات الشعبية: لراشد عيسى
13. المرأة في المثل الشعبي: لمحمد سلام جميعان
14. من الشفق إلى الغسق في حياة البدوي: لعارف عواد الهلال
15. ولد ولا بنت: طقوس الولادة في حوران منتصف القرن العشرين: لهاشم غرايبة
16. مكتبة الفنون الشعبية وفيه استعراض لثلاثة كتب في التراث هي: القبة الحمراء (رواية شعبية) لعارف الهلال، والفلكلور الفلسطيني الأردني للمرحوم عمر الساريسي، وديوان نمر بن عدوان/ جمع وتحقيق عليان العدوان.
17. القانون والتراث الشعبي: لمحمد أبو حسان.
18. أصل الحضارة: نص شعري للشاعر النبطي

وقد تلقينا بيانات هذه المواد دون تحديد للأبواب التي تشملها، ويلاحظ أن المجلة قد استعانت بتصنيف اليونسكو للتراث اللامادي، بل أعلنت على الغلاف أنها دورية فصلية تعنى بالتراث الثقافي غير المادي، وتصدرها وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية. وقد يكون هذا التصنيف مجرد تحديد للموضوعات ومجالات النشر، أو تقسيم مرتبط بتبويب المجلة. إذ أن الباب الوحيد الواضح هنا هو باب «مكتبة الفنون الشعبية». كما لاحظنا أن العدد الجديد يحمل رقم16، وليس العدد رقم17 كما فهمنا من رسالة النوايسة. وفي جميع الأحوال نحن في انتظار الاحتفال بمولود جديد آخر، أو فلنقل إعادة إحياء لجهد توقف منذ ربع قرن تقريباً.

نظرة على «التراث الشعبي» العراقية :

عندما يرد إسم مجلة التراث الشعبي



العراقية فإننا نستدعي على الفور تاريخا طويلا من الفكر والعمل الدؤوب على مدى نصف قرن بالتمام والكمال، إذ أن العدد الأول من هذه المجلة صدر عام 1963، مما يعني أن المجلة تعد للاحتفال بيوبيلها الذهبي. غير أن المجلة بدأت شهرية، ثم أصبحت الآن فصلية. وقد كتب رفعة عبد الرزاق في تعليق له «أن المجلة عُرفت منذ صدورها عام 1969 وليس عام 1963 كما ذُكر في صفحتها الأولى، فالمجلة التي صدرت عام 1963 ليس لها صلة بمجلتنا وإن حملت الإسم نفسه بانتظام صدورها، ولعل الأمر فني خارج عن إرادة القائمين على إصدارها». وإذا كنا نختلف مع هذا الرأي فإننا نؤكد على أن تعثر المجلة بعض الوقت أو تحولها من كونها شهرية إلى فصلية..إلخ. فإن هذا لا يحرمها حق العراقة والتاريخ المتصل. والمجلة في حالتها الراهنة مجلة فصلية تصدر عن دار الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة، ويترأس تحريرها قاسم خضير عباس.

غير أن المجلة كانت ملء السمع والبصر في عقودها الأولى حتى مطلع التسعينات عندما نشبت الحرب العراقية الكويتية، وكان توزيعها نشطا جداً في العواصم العربية. أما الآن فإن حدود نشرها داخل بغداد، ومعلوماتنا عنها تأتي عبر شبكة الإنترنيت. وقد صدر العدد الجديد من المجلة وهو العدد الأول لسنة 2013 وهو يحمل ملفا خاصا عن مدينة بغداد، وقد احتوى العدد مجموعة متميزة من الدراسات الأنثروبولوجية والتاريخية والشعبية بأقلام عدد مميز من الأساتذة المتخصصين في هذه المجالات. أما موضوعات المجلة فقد جاءت على النحو التالي:

1. دراسة تحليلية للأمثال البغدادية: لنجاح هادي كبة
2. رواسب لغوية دخيلة على العامية البغدادية: لقاسم خضير عباس
3. ألفاظ بغدادية اختفت من التداول: لسمية العبيدي
4. بغداد في مشاهدات رحالة فرنسية: لكاظم باجي وناس
5. وسائل النقل في الكرادة الشرقية: لعباس فاضل السعدي
6. مدينة الكاظمية المقدسة أيام زمان: لرفعت مرهون الصفار
7. صور شاردة من بغداد القديمة: لفؤاد محمد الهاشمي
8. السينما في بغداد: لناطق العلوي
9. صفحات من تاريخ بغداد الفولكلوري والأدبي: لفخري حميد القصاب
10. أنا وبغداد: لشفيق مهدي
11. أغاني الأطفال في بغداد والبلاد العربية: لكاظم سعد الدين
12. أغنية المقام في المجتمع البغدادي: لمهيمن ابراهيم
13. من أعلام التراث الشعبي: أُلقي الضوء على باسم عبد الحميد حمودي وأهم مؤلفاته في مجال التراث الشعبي.
14. حكاية بغدادية «يادار دار»: كتابة داود سلوم
15. ومن مكتبة التراث الشعبي: عرض لكتاب «ولاية بغداد في كتاب جغرافية الممالك العثمانية» ترجمة محمود الحاج قاسم محمد ونُشر باللغة التركية، وفيه استعراض لجغرافية جميع الولايات العثمانية ومنها ولايات العراق.
16. وفي باب آراء وتعليقات: كتب عبد الحميد الرشودي عن كتاب «الأيام والأخبار البغدادية تصحيحات وتعليقات»، الصادر عام 2012 لفؤاد طه الهاشمي.

وتشير موضوعات المجلة لتنوع في التناول وتحديد لملف بعينه يحتاج لمزيد من الضوء وهو ملف «بغداد» العاصمة التي ملأت العالم نوراً في التاريخ العربي والإسلامي. كما أن اهتمام المجلة بأعلام التراث الشعبي يدعم فكرة أرشيف أعلام التراث الشعبي العربي أيضاً، كما أشرنا في ملف المجلة السورية. كما أن باب مكتبة التراث الشعبي



اختـار أيضاً موضوعـاً متسقاً مع الملـف، وهو ما يبرز المنهج الموحد للقائمين على المجلة في اختيار الموضوعات.

عـودة جديـدة للمأثـورات الشعبيـة القطرية:

أما مجلـة المأثـورات الشعبيـة القطرية فقد عاشـت نفس التجربـة المريـرة التـي عاشتهـا نظيراتها المصريـة والأردنية، فالمجلة بدأت قوية ومنتظمـة في النشـر منـذ صـدور عددهـا الأول عـام 1986، وبعد مرور عشريـن عاماً وتحديداً في عـام 2005 توقفـت عن الصـدور عند العدد 72، ثم عادت للحيـاة متواصلة بعد ست سنوات عـام 2011 مع العدد 73. والمجلة فصلية علمية متخصصة تهتـم بالتراث الشعبي العربي بصفة عامة وتراث دول الخليـج العربية بصفة خاصة، ويرأس الهيئـة الاستشاريـة للمجلـة حمـد بـن عبد العزيـز الكـواري، ونائبه مبـارك بن ناصر آل خليفـة، على حـين يرأس تحريـر المجلة حمد المهنـدي، والإشراف العام لإبراهيم عبد الرحيم السيد، ومديـر التحرير حسن سـرور، وسكرتير التحرير بثينة نوري، ويقوم بالترجمة عبد الودود عمراني، وأخيراً الإخـراج الفني لعصام غريب. وكانت المجلة في الماضي تصدر عن مركز التراث الشعبـي لمجلس التعـاون لدول الخليـج العربية، غير أن المركز نفسه قد توقف أيضاً عام 2005، واستطاعت المجلة أن تعـود، وبقيت الدعوات لأن ينهض المركز ويعود هو الآخر للحياة من جديد.

وقد وصلنا العددان رقـم 80 أكتوبر2012، علـى حين طالعنـا العـدد 81 ينايـر 2013 من المواقـع الإخباريـة قبل أن يصـل إلى أيدينا. وفي العدد رقم 80 يقدم أحمد مرسي مفتتحا بعنوان «أرشيـف المأثـورات ضـرورة وطنيـة إنسانيـة»، وتتوالى الدراسات التي تبدأ ببحث لنوال المسيري بعنـوان «ذاكـرة الشعـوب: المأثـورات الشعبيـة (الفولكلور)، ثم تكتب مـيري رحمة حول مناهج حصـر الـتراث الثقافـى غـير المـادى بالمغرب، ويتنـاول ابراهيم عبد الحافـظ جمع أنواع الأدب الشعبـي للأرشيـف الرقمي. ثـم تنتهي مجموعة الأبحـاث بدراسة لعقيل بن ناجي المسكين بعنوان «مضمون فقـد الأحبة في الهوسـة الخوزستانية: قراءة في شعر الملا عباس الملا غانم المشعلي. وفي بـاب التقارير يكتب محمد علي عبدالله عن سوق واقـف سحر الـتراث و أصالته، كمـا يكتب هيثم



يونس عن المأثورات الشعبية: صون المادة وسد الفجوة الرقمية. وفي باب متابعات يقدم علي فوزي الفنان جاسم زينى وتوظيف التراث الشعبي في لوحات فنية، وفي الباب نفسه فعاليات معرض «مال لوّل» بعنوان الماضي يبعث من جديد. وفي باب الأرشيف مقال حول الأمثال الشعبية في قطر جمع و تدوين حسن المهندي. وفي عروض الكتب تعرض آمال القططاطي لكتاب المجامر القديمة في تيماء لمحمد بن معاضة بن معيوف. وقد أُرفق هذا العدد بكتاب هدية بعنوان «دراسات في الأدب الشعبي العربي» من تأليف مجموعة من الباحثين المتخصصين في التراث بالعالم العربي، وهو مجموعة من الدراسات التي قُدمت لندوة الأدب الشعبي التي احتضنها في ثمانينيات القرن الماضي عام 1984 مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية الذي تحدثنا عنه منذ قليل.

أما العدد رقم 81 من المجلة فيُستهل بمفتتح لأحمد مرسي حول الملكية الفكرية والمأثورات الشعبية، كما يناقش هاني هياجنه مجموعة من المفاهيم الأساسية في مجال تطبيق اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي التي أعلنتها اليونسكو عام 2003 على الصعيد الوطني. ثم يتناول سميح شعلان قضية الموضوع في المأثورات الشعبية من خلال بحثه في الصيغة المثلى للجمع الميداني والتوثيق لإنشاء المراصد الثقافية الشعبية. كما يعرض العدد أيضاً لفعاليات ورشة العمل حول تحديات بناء القدرات في مجال التراث غير المادي في الدول العربية بمناسبة مرور عشر سنوات على إعلان اتفاقية 2013. وفي باب التقارير يقدم إسماعيل الفحيل عرضاً حول إدراج التغرودة «الشعر البدوي التقليدي المُغنى» على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي لليونسكو: تجربة في دولة الإمارات العربية المتحدة وسلطنة عُمان. كما يشمل العدد دراسة لفاروق أوهان حول دور مسرح خيال الظل السياسي والاجتماعي في المجتمع العربي. ويقدم محمد سعيد محمد دراسة ميدانية لنماذج من الحرف اليدوية التي تعتمد على النخلة في جنوب ليبيا. كما يقدم محمد رجب السامرائي دراسة توثيقية لصور الأدب الشعبي في المصادر العربية. وتشمل المجلة أيضاً توثيقاً لبعض النصوص الشعبية من خلال حكاية شعبية قطرية تقدمها ليلى بدر. وفي باب عرض الكتب إطلالة لبثينة نوري على كتاب «البدو بعيون غربية» لعمار السنجري، على حين اشتمل الملف المصور على «البشت» كلباس تقليدي رجالي. وفي القسم الإنجليزي ترجمة لدراسة عبد العزيز رفعت حول خصائص ألعاب الأطفال الشعبية القطرية والمنشورة في العدد 77 من المجلة. وقدمت المجلة في هذا العدد أيضاً كتابا هدية بعنوان «المأثورات الشعبية: جمع ودراسة العادات والتقاليد والمعارف الشعبية احتوى مجموعة من الدراسات العلمية لمجوعة من الباحثين قُدمت بندوة العادات والتقاليد التي احتضنها في ثمانينيات القرن الماضي مركز التراث الشعبي لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية.

مجلة تراث الإماراتية الشهرية:

هذه المجلة موجهة في المقام الأول للجمهور العام، وحافلة بجميع المقومات المرتبطة بالجمهور من مقالات وحوارات وتحقيقات وملفات صحفية وقضايا الرأي والأخبار..إلخ. غير أننا نرى أنها تحوي مادة فولكلورية أصيلة تهم المجتمع العربي، ويكاد يلتصق مسمى شعبي بكلمة تراث. فعنوان المجلة «تراث» متبوع بعبارة «تراثية ثقافية منوعة»، وهو توصيف دقيق من القائمين عليها. والمجلة تصدر عن مركز زايد للدراسات والبحوث، ونادي تراث الإمارات (أبوظبي). ويشرف عليها راشد أحمد المزروعي، ويدير التحرير وليد علاء الدين، على حين يتولى محمد سعد النمر سكرتارية التحرير. أما هيئة تحرير المجلة فتتكون من: شمسة حمد الظاهري، وفاطمة نايع المنصوري، وموزة عويص الدرعي،



وناجية الكتبي. والإخراج والتنفيذ لناصر بخيت. وتتميز المجلة بانتشارها العربي الواسع وانتظام صدورها، ومن ثم نذكر هنا أحمد عباس مسؤول التوزيع. والعدد الذي نعرض له هو العدد رقم 166 الذي صدر في أغسطس الماضي. وهذا العدد تحديداً تحتفل فيه المجلة بصدورها في ثوب جديد من حيث الشكل والمضمون. وتبدأ ببانوراما تراث حيث تلقي الضوء على بعض الأحداث التراثية العربية الجارية، والفعاليات الثقافية للمؤتمرات والندوات والمهرجانات والأمسيات الشعرية. إذ نجد عناوين مثل: أسوان تحافظ على موروثها الثقافي – ختام فعاليات مهرجان ليوا للرطب – أرشيف ألكتروني لتراث رئيس مصر المنسي – تراث الحرير اللبناني يستضيف مهرجان بعلبك 2013 – الدويك يوثق تراث المقاومة الفلسطينية – جبل ياباني في قائمة التراث العالمي. وفي باب تراث الشهر عرض للمهرجان الرمضاني الثامن الذي اختُتم فعالياته في أبو ظبي، وعرض آخر لنشاط نادي تراث الإمارات الذي اختُتم فعاليات مهرجان السمحة الرمضاني الأول، ثم عرض للملتقي السمالية الصيفي.

وتبدأ ملفات العدد بباب «وجه في المرآة» بعنوان «الوالد والقائد والبناء الأكبر» عن شخصية ومكانة الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان الذي تولى الحكم في إمارة أبو ظبي في 16 أغسطس 1966 وتوفي 2 نوفمبر 2004. ثم كتب سرور خليفة الكعبي حول رمضان تراث الأمس واليوم. أما ملف العدد فكان بعنوان «شقائق الرجال» شارك فيه عدد من الكتاب، حيث تناول خلف أحمد أبوزيد بصمات نسائية على العمارة الإسلامية، ثم طارق عباس عن المرأة العربية عالمة وباحثة باقتدار، أما سحر الموجي فقد كتبت عن المرأة من خلال فهمها للأسطورة ودورها في تجسيد حياة البشر فكان مقالها بعنوان «من بروميثيوس إلى حتحور». وفي ملف المرأة أيضاً يكتب خلف أبوزيد عن صالونات النساء الثقافية التي عرفتها العربيات قبل الأوربيات بقرون. وفي باب أوراق ثقافية تتساءل فاطمة المزروعي: لماذا يرفضون التاريخ الشفهي؟ لتجيب بأن شعوب العالم قد تلقت وجودها عبر الحكي والمشافهة، وإلا كيف انتقلت الإلياذة والإوديسة في الحضارة اليونانية. وعودة للمرأة حيث يكتب صلاح





الشهاوي عن المرأة القرينة وابنة العم والصاحبة مـن خلال مكانتها في الحياة واللغة والتراث. وفي باب «سيمياء» نجد موضوعاً آخر حول الأساطير تكتبـه عائشة الدرمكـي بعنوان: الشعـوب بدون أساطير.. تموت من البرد» عن الفكر الأسطوري الميتافيزيقي الذي يمثلـه المعتقد الشعبي، وتشير إلى أن جمـع وتدويـن المعتقـدات الشعبيـة التـي انقرضت أو كادت من المجتمعات ضرورة حضارية وثقافية. ثم يعود ملف المرأة من جديد باستطلاع قامـت به نادية الكتبي عن «متحف المرأة في دبي» حيث توثيق حضارة الإمـارات عبر تاريخ نسائها الرائدات.

وتتتابـع مـواد المجلـة لنطالـع تحقيقـاً أعده أحمـد الطيـار حـول إشكالية «الـتراث الحكائي العربي» وهل يصلح كذخيرة من المفاهيم والقيم والمحـددات الثقافية والبيئية، سلاحاً في مواجهة سلبيات العولمـة؟. وفي «نافذة على التراث» يكتب أيمـن بكر حول الأمثـال كفرجة للتأمـل العميق. وعـن أحد شعراء قبائل جزر أبو ظبي، محمد بن خليفـة بن ثايـب الراشدي الرميثـي (1875 – 1942م) يعرض لنا راشـد المزروعي عن حياته وعائلته، وأغراضه الشعرية وعدد من قصائده.

وفي باب «الوراق» وفي مقـال بعنوان «هل تدع الإبـل الحنـين» يعرض مقـداد رحيـم لإشكالية الشعر، والمشـروع والمرفوض منــه، متتبعاً ماورد من روايـات في بعض الكتب العمدة، وما روي عن النبي (صلعم) والخلفـاء الراشدين والصحابة. ثـم يدير خالـد بيومي حـوارا مع المفكـر والمؤرخ وعـالم الفولكلور قاسم عبده قاسم الذي يقول أن التاريـخ لايدخل بيت الطاعـة ولاينتمي للماضي، ولايمكـن استعادتـه مـرة أخـرى، لأن اثنين من مكوناته الرئيسية متغيران، هما الزمن والإنسان، والمكـون الثالث وهـو الجغرافيـا يتميـز بالثبات النسبـي. وللحديـث بقية مـع وليد عـلاء الدين بعنوان «فراعنة وبربر» يحكي لنا حواره كمصري مع سائق تاكسي جزائري في أول يوم وصول له مع زوجته وابنه إلى الجزائر، حول العروبة والهوية. ثم يقدم جورج فهيم عرضاً لكتاب «يوميات صياد في غابـات السودان» لمؤلفه جاد الله طانيوس. ثم يكتب سعيد يقطين عن الشعب، المجتمع، الوطن، وفي باب «قضايـا وآراء» يشرح محمد السيد عيد كيف بدأت قصة التكفير في التاريخ الإسلامى. وفي

نفس الباب كتب محمد فتحي يونس عن «السيف المقدس» كوسيلة للاستغلال السياسي للدين في التاريخ. ثم تتساءل سمر حمود الشيشكلي هل ثقافة الفقر تهدد بانسلاخ العرب عن قيمهم التقليدية؟. وفي باب «فنون» يكتب عبد الحق ميفراني وأحمد الفطناسي عن «مملكة الأقنعة» التي تكشف جزءاً مهماً من ثقافة أفريقيا وتراثها الفني. كما يشرح علاء الجابري أحد مصطلحات التراث «التضمين..المجد للسياق. ثم يقدم عبد الجليل السعد الفنون التشكيلية في الإمارات التي حفظت التراث الشعبي من الانقراض.

وفي باب «سوق الكتب» تعرض نادية بلكريش لكتاب «التشكيل والمعنى في الخطاب السردي» لأحمد صبرة ومعجب العدواني، والكتاب تعريف بالحالة الراهنة للدراسات السردية في العالم العربي، من خلال 20 بحثاً لنخبة من الباحثين يمثلون مختلف البلدان العربية. ثم عرض لكتاب مسامير الذاكرة لعبد الفتاح صبري، وعرض آخر لموسوعة «قبائل سبيع الغلبا» للشيخ منصور بن ناصر النابتي المشعبي السبيعي. وتحت عنوان «اللغة المخلوطة» يتناول حسن علي البطران المخاطر التي تتعرض لها اللغة العربية، حيث يعتبر ذلك تخطيطا غير مباشر لتهميش لغتنا ومسح هويتنا العربية. ثم يعرض محمد عويس لفعاليات المؤتمر العلمي الأول لأطلس المأثورات الشعبية المصري بمناسبة مرور عشرين عاماً على نشأته. وتختتم المجلة عددها بما كتبته صفاء البيلي تحت شعار ماضينا التليد في عهد جديد «ليبيا تستعيد هويتها المفتقدة بإقامة فعاليات «مهرجان شحات الأول للألعاب الشعبية» حيث سعت لإحياء جزء عظيم من ماضي وتاريخ الأجداد.

أما كتاب العدد الذي يوزع كهدية مع المجلة فهو الكتاب رقم 19 بعنوان: «صيد الصقور في الحضارة العربية» لمحمد رجب السامرائي. والكتاب يقع في 200 صفحة من القطع المتوسط نُشر بنادي تراث الإمارات في طبعته الأولى عام 2013 ويقع في مقدمة وأربعة فصول، تناول المؤلف في الفصل الأول موضوع الصيد في القرآن الكريم والأحاديث وأيضاً في معاجم اللغة العربية، وفي الفصل الثاني تحدث عن الصيد في ذاكرة التاريخ سواء التاريخ القديم أو عند العرب، أما الفصل الثالث فقد أفرده المؤلف للصيد عند العرب فتناول الصيد بين الجاحظ والدميري، ثم الصيد بالجوارح في جمهرة الأمثال للعسكري، ثم حكايات تراثية عن هواة الصيد بالطيور الجوارح. والفصل الأخير خصصه المؤلف لصيد الصقور عربياً، حيث تحدث عن صيد الصقور في الإمارات، والسعودية، وقطر، والعراق، وتونس.

عدد جديد من مجلة الفنون الشعبية المصرية :

ونختتم هذا الملف بعرض للمجلة الأكثر عراقة وثباتاً في الصدور نسبة إلى نظيراتها العربية، وهي مجلة «الفنون الشعبية المصرية»، وهي مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية. وقد أسس المجلة ورأس تحريرها في يناير عام 1965 المرحوم الدكتور عبد الحميد يونس. ويرأس تحريرها الآن أحمد مرسي ويدير تحريرها هالة نمر. وسكرتيرا التحرير دعاء مصطفى كامل وعلي سيد علي، والمشرف الفني محمد أباظة. ونعرض هنا للعدد الجديد الذي وصلنا من المجلة، والذي يحمل رقم 92/93 (يناير-2012 يناير2013). وهذا العدد يطالعنا بملف حول الواحات المصرية، بدأته علية حسين بدراسة حول التراث الثقافي والتماسك الاجتماعي في الواحات البحرية المصرية، على حين قدم كل من حمدي سليمان وسيد الوكيل دراسة ميدانية عن أصل سكان الواحات البحرية قاما بها عام 2009. أما أحمد بدر فقد كتب حول التحولات الاجتماعية والثقافية في واحة الداخلة بالوادي الجديد من خلال التعرف على الحياة الأسرية للجماعة الشعبية هناك.



ثم عرض خطري عرابي لدراسة أنثروبولوجية لصور من المعارف الشعبية في الواحات البحرية. وقدمت سونيا ولي الدين دراسة تحليلية تشكيلية من خلال مقالها «إبداع في ظلال الواحة». كما بحثت سحر أحمد منصور في الوحدات الزخرفية في الواحات واستخدامها في أعمال فنية. على حين ترجمت هالة نمر دراسة و.ج. هاردينج كينج حول عادات ومعتقدات وأغان من الواحات الغربية قدمها وراجعها عبد الحميد حواس.

وفي إطار اهتمام المجلة العربي والإفريقي بموضوعات التراث الشعبي قدم فؤاد عكود دراسة عن عادات الزواج والحمل والولادة عند سكان السودان، كما قدمت عزة عبد الخالق دراسة عن الصناعات التقليدية فى دولة مالى الحديثة. وتُختتم الدراسات ببحث حول الحرف في الأمثال الشعبية المصرية جمع وتقديم ودراسة لإبراهيم شعلان. وفي إطار الاحتفاء بأعلام التراث الشعبي كتب نبيل فرج عن الفنان التشكيلى الراحل سعد الخادم بمناسبة مرور ربع قرن على رحيله. وفي باب مكتبة التراث الشعبي قدم محمد رياض عرضاً لموسوعة التراث الشعبي التي أشرف عليها محمد الجوهري، والتي صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في ستة مجلدات هي: علم الفولكلور والمفاهيم والنظريات والمناهج- المعتقدات والمعارف الشعبية- العادات والتقاليد الشعبية- الفنون الشعبية- الأدب الشعبي- الثقافة المادية. كما اشتمل الباب عرضاً قدمه صبري عبد الحفيظ لكتاب الاحتفالات الدينية والأسرية: الهوية المصرية تقاوم الانقراض تأليف شوقي عبد القوي حبيب.

وفي باب النصوص الشعبية قدم فارس خضر نصوصاً من أشعار الدينارية التي تؤرخ لحياة جماعة شعبية بقرية القصر في واحة الداخلة. كما قام طارق فراج بتقديم جمع وتدوين لأغاني الأفراح في واحة الداخلة. وفي الختام قدم محمد مبروك ترجمة لحكايات شعبية من البرتغال.

رؤية حول دوريات الفولكلور:

وفي ختام هذه الجولة للدوريات المهتمة بالتراث الشعبي العربي لنا عدة ملاحظات من المهم تسجيلها. الملاحظة الأولى أن هذه الدوريات لا تتمتع بنصيب وافر من النشر والتوزيع العربي، بل إن هناك بعض الدوريات ربما يسمع بها القارئ لأول مرة. ومن ثم فإن القائمين عليها مطالبون



ببـذل مزيـد مـن الجهـد حتـى يصـل جهدهم للعواصـم العربيـة. إذ يكفينا البـطء الشديد في حركة نشر الكتب وتداولهـا العربي، ومن ثم فإن تيسـير وصـول دوريات الـتراث الشعبـي العربي ربما يسهـم في ربط الصلات بـين المتخصصين والمبدعين العرب والتواصل بينهم.

ونحن إذ نعرض لهذا الملف فإننا نعلم أن هناك دوريـات أخرى مهتمـة أو متخصصـة في التراث الشعبـي غير أننا لم نستطع الوصول إليها، كمجلة «الراوي» ومجلة «تراثنا» اللتين تصدران عن إدارة الـتراث بدائـرة الثقافـة والإعلام بالشارقـة. إذ نحصل عليهما عادة إذا تصادف وكنا في الشارقة في إحدى فعالياتها المهمة التي يشرف عليها الباحث والمبـدع عبـد العزيـز المسلم. وكذا مجلـة التراث المعنـوي، وهي أول دورية ألكترونية في هذا المجال، والمجلـة إصدار شهري كانت تصـدر عن هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث بـإدارة التراث المعنوي. وقد توقفـت لسبـب لا نعلمه ربمـا يتعلق الأمـر بإعادة ترتيب الهيئـة الإداري. كما أن هناك مجلة «تراث الشعـب» الليبية التي لا ندري هـل لا زالت تصدر حتـى الآن أم لا؟. وكذا الحال بالنسبة لمجلة «وازا» السودانية، ومجلة «الحداثة» اللبنانية المتخصصة في التراث الشعبي. ومؤكد أن هناك دوريات تراث شعبي أخرى تصدر ولا نعلم عنها شيئاً.

أمـا الملحوظة الثانية فتتعلـق بدعوة الدوريات العربية المهتمة بالتراث الشعبي لتبني فكرة توثيق أعلام التراث الشعبي في كل بلد كنواة لعمل قاعدة بيانات لهم، حتى يتسنى لنـا التواصل معاً وتبادل الخبرات. وقد لاحظنا أن جميع الدوريات العربية تتفـق ضمنياً في نقطة مهمة وهـي عدم الاقتصار على النشر الوطني فقط بل جميع الدوريات تقريباً تدعو الكتاب العرب للمشاركة، ومن ثم هي فرصة لكي يعرف بعضنا البعض من خلال باب متخصص حول أعلام التراث الشعبي العربي.

أمـا الملاحظـة الثالثـة والأخـيرة فتتعلـق بالترجمة، إذ لا تهتم معظم الدوريات بتخصيص باب لترجمة ملخصـة لمحتويات العدد، وقد كانت بعض الدوريات تهتم بهذا الشأن وتوقفت عن ذلك كمجلة الفنون الشعبية المصرية. ونحن بحاجة لكي نقدم تراثنا للآخر. بل إنني أدعو المتخصصين في المجال إلى إعداد مشروع لدورية عربية متخصصة في الـتراث الشعبـي العربي تصـدر بالإنجليزية، وهـي خطوة أتصور أنهـا ستكون علامة في تعرف الغرب بثقافتنا الشعبية الأصيلة.



عرض كتاب :

دراسات في الفولكلور التطبيقي الإفريقي

المؤلـف: سيد حامد حريز
ترجمة : محمد المهدي بشرى
قـراءة : عبدالرحمن سعود مسامح

- الطباعة حصاد للطباعة والنشر - 2010
- من سلسلة دراسات في التراث السوداني (40)
- معهد الدراسات الافريقية والآسيوية - جامعة الخرطوم

يقـع الكتاب في اثنتـين وثلاثين ومائـة صفحة من القطع المتوسط ويشتمل على إهداء، وشكر وعرفان، وتصدير، وتقديم، وفهرس ثم مقدمة وسبعة فصول، إلى جانب ببليوغرافيا عربية وأخرى انجليزية.

صدر الكتـاب أول مرة باللغـة الانجليزية في عام 1986م لمؤلفه البروفيسور سيد حامد حريز ثم صدرت له طبعة ثانية في عام 2006م بعد أن أخضعه لمراجعة دقيقة وتنقيـح، كما أضاف إليه المزيد من المعلومات .

والكتاب الذي بين أيدينا هو في طبعته الثالثة، التـي صـدرت عـام 2010م بترجمـة سديـدة للبروفيسور محمد المهدي بشرى، كواحد من أهم إصدارات معهد الدراســات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم.

ويعتـبر البروفيســور حريـز من كبـار علماء الفولكلور ليس في السودان فحسب بل على مستوى القـارة الإفريقية والعـالم العربي، وهـو المؤسس لشعبـة الفولكلـور بمعهـد الدراســات الإفريقية والآسيويـة. ومعظـم المتخصصين في هذا المجال مـن أبناء الجيـل الحالي هم مـن تلاميذه. وقد أضـاف المؤلـف العشرات مـن الكتـب والبحوث والمقـالات في مجـال اختصاصـه الى المكتبـة السودانيـة بشكل خاص وغيرهـا من المكتبات في العالم.

أما المترجـم فهو البروفيسـور محمد المهدي بشرى تلميذ وصديق للمؤلف، له جانب إسهاماته

في مجال التأليف والنشر، لذلك جمع هذا الكتاب بين عمق المعرفة ودقة الترجمة وسلامة اللغة وجزالة الأسلوب مع سلاسته.

استطاع المؤلف أن يجعل مقدمته خارطة طريق، يعرض فيها ما يشتمل عليه الكتاب في إيجاز متقن، إلا إننا سنتجاوزها محاولين المرور سريعا على فصول الكتاب لأهمية ما تضمنته من معلومات مفيدة ذات بناء علمي رصين.

الفصل الاول

- الحوار حول الفولكلور التطبيقي

وسعيا منه للوصول إلى مفهوم محدد لـ (الفولكلور التطبيقي) استعرض المؤلف مراحل تطور علم الفولكلور، وقال في عجالة أن نظريات ومناهج الفولكلور المبكرة شغلت نفسها بقضايا أصل وانتشار ومعنى (فولكلور). كما أن الفولكلوريين والباحثين قد اهتموا بالعلوم ذات الصلة بموضوعات تصنيف وشكل وبناء ووظائف الفولكلور واتجه دارسو الفولكلور جميعا الى الاهتمام بالسياق والأداء وبالملامح الاجتماعية والسلوكية للفولكلور وبوضعه في العصر الحديث.

وقال بأننا قبل تطبيق الفولكلور أو تطبيق نتائج دراسته، نحتاج إلى دراسة مصادره وبنائه والمناخ الاجتماعي ومعناه، أو بمعنى آخر نحتاج إلى دراسة القضايا التي شغلت اهتمام الدارسين بعلم الفولكلور منذ البدايات.

ويرى المؤلف أن (الفولكلور التطبيقي) يجب أن يقوم على قاعدة صلبة، وبالتالي فإن النظرية والتطبيق لا يمكن النظر إليهما في إطار اتصالهما، وقال أن الدراسات النظرية تشير إلى المواقع المحتملة والاتجاهات للتطبيق السليم.

وقد اعتمد المؤلف في هذه الدراسة نماذج أمثلة من الفولكلور الذي ما يزال محل خلاف. وأشار إلى نقاش شبيه بحقل الانثربولوجيا التطبيقية. وقال إن اختياره لهذا الحقل مبني على اعتبارين إثنين هما: الأول أن الفولكلور وثيق الصلة بالانثربولوجيا. والثاني أن الغلبة من الدراسات في الفولكلور الافريقي قام بها انثروبولوجيون.

وقرر أنه سيستشهد بعدد من الدراسات من الفولكلور الإفريقي من بينها دراسات من تجاربه هو ومن تجارب قسم الفولكلور بمعهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم. وأردف بأن مصطلح (فولكلور) سيعتمد اقتراح ريشارد دورسون في تصنيفه إياه إلى أربعة محاور هي الأدب الشفاهي، والثقافة المادية، والعادات والتقاليد والمعتقدات، وفنون الأداء التقليدية. وأما مصطلح (تطبيقي) فسيستخدمه بالمعنى العام ليعني أن نضع (الفولكلور) موضع التطبيق العملي، وبشكل أدق أي الاهتمام بالقضايا المباشرة على أرض الواقع وليس بالمبادئ النظرية.

ويذهب المؤلف إلى أنه يستخدم مصطلح (فولكلور تطبيقي) مثل ما يستخدم مصطلح علم النفس التطبيقي، أوالانثروبولوجيا التطبيقية، أواللغويات التطبيقية .

ويقول إن قراءة تاريخ الحوار حول موضوعات الفولكلور التطبيقي سيساعد في فهم لماذا ينظر بعض دارسي الفولكلور بريبة الى الفولكلور التطبيقي، وكيف أنهم ينزلونه مرتبة دنيا. ويرجع سبب اعتماده على أمثلة من حقل دراسات الفولكلور الأمريكي الى التطور الملموس للفولكلور في الولايات المتحدة الأمريكية، خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وهو لا ينفي وجود حوارات أخرى تمت في مناطق أخرى من العالم.

وبعد استعراض مختصر للحوار، تطرق الى فكرة جديرة بالاهتمام وهي، كيف تم استخدام علم الانثروبولوجيا في بداية الأمر لتحقيق أهداف عملية، وبالتحديد أهداف استعمارية، وفق تدابير وجهود مستدامة لاستخدام الدراسات الانثروبولوجية من قبل الانجليز في حكم مستعمراتهم في إفريقيا على وجه الخصوص. وكان الفولكلور بارزا جدا في كتابات أؤلئك الانثروبولوجيين التطبيقيين. وكان الفولكلور أحد الأدوات الرئيسة في فهم وإدارة السكان المحليين.



ويستنتج البروفيسور حريز أن مادة (الفولكلور الإفريقي) على الأقل، قد وضعت منذ القرن التاسع عشر الميلادي، لكي تستخدم بشكل جليّ لتحقيق أهداف محددة. فيقول "وعندما نتحدث عن الفولكلور التطبيقي يجب ان نتذكر أن جزءا كبيرا من مادة الفولكلور استخدمت في عدة تطبيقات ووظائف في العلوم المجاورة في الدراسات الانسانية والعلوم الاجتماعية مثل الانثروبولوجيا والسايكولوجي (علم النفس) وعلم اللغويات.»

ويلمح المؤلف الى أن الدراسة النظرية في كل من الانثروبولوجيا والفولكلور كانت أفضل حالا من الانثروبولوجيا والفولكلور التطبيقيين وأن أصداء التطبيقات المبكرة ظلت عائقا لمزيد من الجهد في المجال التطبيقي.

وتعرض المؤلف الى رأي كل من ايفانز برتشارد، ورتشارد دورسون بأن الفولكلوريين الذين رأوا الاستمرار باتجاه الفولكلور التطبيقي قد اختاروا أن يكونوا ناشطين ومصلحين اجتماعيين وليسوا فولكلوريين. وقد شكك الأول في قدرة هؤلاء الباحثين أن يكونوا ناشطين ناجحين أو فولكلوريين جيدين.

ثم خلص المؤلف وهو يعلق على ما أثاره الحوار حول الفولكلور التطبيقي قائلا: ولعله من الخطأ النظر للحوار وكأنه سجال بين مجموعتين متعارضتين، واحدة مع الفولكلور التطبيقي وأخرى تعارضه، ليس هناك خلاف حول جدوى الفولكلور التطبيقي ولا عن دوره في المجتمعات المختلفة، ولكن تركّز الحوار على من وماذا يفعل وكيف؟

وفي نهاية استعراضه للحوار حول الفولكلور التطبيقي أكد على جملة من القضايا النظرية التي رأى ضرورة معالجتها بعمق قبل الانطلاق في التطبيق المنهجي للفولكلور. وساق عددا من التساؤلات، من هم الجماعة؟ ما هي نظرتهم للعالم؟ وكيف يرون حقائق الكون من حولهم؟ ما هو موقفهم من عالم متغير يغلب عليه التحديث والتمدين والتصنيع؟ وفوق كل هذا ما وضع فولكلورهم في ظل هذه الظروف؟.

وارتاح إلى النتيجة التي تقول بأن هناك عددا من كبار الفولكلوريين بمن فيهم بعض الذين لا يبدون كمدافعين عن الفولكلور التطبيقي جميعهم، قدموا إجابات لهذه الأسئلة وساهموا بشكل غير مباشر في حقل الفولكلور التطبيقي.

وحول الفولكلور التطبيقي الإفريقي، يمكننا تلخيص رأيه في النقاط التالية:

- إن الجماعة الإفريقية كانت ومازالت إلى حد كبير توظف وتطبق المعرفة التقليدية في الكثير من المجالات في حياتها اليومية منذ أزمنة بعيدة.
- إن جلّ المعرفة التقليدية تكون في شكل فولكلور في الواقع، بل إن المرء يجد نفسه تحت إغراء الزعم بأن أغلب هذه المعرفة في شكل فولكلور تطبيقي.
- في أجزاء كثيرة من إفريقيا ما زال الفولكلور يستخدم في التعليم والطب والقانون والتقنية التقليدية الخ.
- إن التعليم التقليدي والاصلاح الاجتماعي يتمثل أساسا في شكل الحكايات الشعبية والالغاز والأمثال والأساطير التاريخية والمهرجانات التقليدية والمهن والثقافة المادية أي التي تكون في شكل فولكلور.
- إن الفولكلور الإفريقي يقدم أساس التعليم المهني للرجل العادي وبذات القدر يقدم التعليم التخصصي للخبير التقليدي سواء أكان معالجا أو فلكيا أو رجل دين تقليدي أو شاعرا مرموقا أو حدادا فهو تعليم للحياة عبر الحياة.
- يعتبر الطب التقليدي من المعرفة العامة المتوفرة لدى أي فرد، وحين يحتاج الى الخبرة التخصصية فهي متوفرة في القرية أو القرية المجاورة. بل إن هؤلاء الإخصائيين منتشرون في أصقاع إفريقيا بأسماء ووظائف وقدرات علاجية، ومنهم العشابون، والبصراء أو معالجو العظام، والحجامون، والأولياء مثل الكجرة والفقهاء وشيوخ البوري وشيوخ

الـزار. ولقد ظل الطـب التقليـدي وما يزال الأكـثر انتشـارا بسبب محدوديـة الخدمات الطبية الحديثـة، ولثقة الجماعات الإفريقية في قدرات الأطباء التقليديين العلاجية.

حالة السودان

يجب على الفولكلوري المعاصر كما يقول المؤلف أن يهتـم بالفلكلـور التطبيقـي وأن يوجـه بحوثـه ودراساته لمخاطبة حقائق الحياة اليومية ومشاكلها. وعلل ذلك بسببين أولهما أن الجماعة تتبنى نظرة وظيفية وتطبيقية تجاه تقاليدها المتوارثة. وثانيهما التحديـات التـي تواجههـا الجماعة لقهـر الأمية والجفاف وتحقيق التمدين والتقدم والتنمية.

ويقرر هنا حقيقة تقع في كثير من مجتمعاتنا بأنـه نتيجة لقلـة المـوارد واعتبـار الفولكلور من الكماليـات التي لا يستطيع الوطن الصرف عليه، فـان الفولكلـور التطبيقي يصبح ضـرورة وليس مجرد منهج يمكـن للفولكلوري أخذه أو تركه. إن الفولكلـوري الذي يرتبط بقضايـا تتعلق بالهموم القوميـة المعاصـرة، كالأمية والجفـاف والتنمية والخدمـات الطبية، ربمـا يكون أكثر قـدرة على الإقنـاع. ويصبح برنامجه أكثر قبـولا وجاذبية. وبإقناع التربويـين ومخططي التنمية والمعماريين والأطباء، بمـا يربطهم بالفولكلور، وإلى أي مدى يكون الفولكلور في خدمتهم.

وهكـذا يقـدم الفولكلوري خدمـة جليلة لعلم الفولكلور ولا يعني هذا أن يجعل الفولكلوريون من علمهـم مجرد تابـع في انتظار الآخريـن لتحديد احتياجاتهـم والسؤال عن الدعم، بـل عليهم أن يبـادروا باكتشـاف أساليب الفولكلـور التطبيقي على قاعدة نظرية صلبة وأساس أكاديمي. وبذات المستـوى يجب استشـراف موجهـات وطموحات الجماعة المعنية.

ثـم استعرض المؤلـف بعـد ذلـك مساهمة شعبة الفولكلـور بجامعة الخرطوم وهي الوحيدة المتخصصـة في هـذا العلـم في هـذا المجـال في الجامعات الإفريقية.

إن الـدور الجوهـري للفولكلـوري هـو كشف المخفـي، لـذا عليـه أن يسعـى لاكتشـاف كيـف تستخـدم الجماعـة فولكلورها لتحقيـق أهداف عمليـة لإشباع حاجاتهـا. وعليـه دون أن يفرض نفسه على الجماعة أو على فولكلورها أن يكتشف حيوية عمليات توظيف الفولكلور ويساعد في تطور هذا الاستخدام.

ويزعـم المؤلـف إنـه يقـدم الدراسـات التي تتصل بمسألـة الفولكلور التطبيقـي في الفصول التاليـة من كتابـه من منظوره الـذي تحدث عنه آنفا، مؤكدا أنه لا يسعى في هذه الدراسة لاقتراح أي نظريـة في الفولكلـور التطبيقـي، ولكن يسوق عددا مـن (دراسات حالـة- Study cases)، مؤكدا كذلـك أن النظريات يمكن ربطها في واقع الأمـر بدراسة الحالة. ومقـررا في نهاية المطاف أن الفولكلوريـين في ميـدان دراساتهـم يمهّدون الطريق للفولكلور التطبيقي.

الفصل الثاني

ويناقـش المؤلـف فيـه مشـكلات التمـدن والتحديـث وتأثيرهمـا على الفولكلـور في الحالة السودانيـة التـي تلقـي بضوئهـا علـى الأقطـار الافريقيـة الأخـرى. موزعـا البحـث فيـه علـى جزئين أولهما تأسيس الصفوة الثقافية المتمدينة في بدايـات القـرن التاسـع عشر، والتـي بشّرت بإدخال التمدين والتحديث في الجماعة. ومواقف هـذه الصفوة تجـاه الفولكلور، وتأثـير ذلك على الفولكلـور. وثانيهمـا تجربـة قسـم الفولكلـور بجامعـة الخرطـوم وخبرتها الجيـدة في توضيح تأثـيرات التمدين والتحديث على بعض الأجناس الفولكلورية كالشعر الشفاهي والحكاية الشعبية.

وخلـص إلى أنـه ليس مـن المعقـول تبسيط موضوع تأثـير التحديث على الفولكلور. وقال بأن هنـاك بعض الأجناس الفولكلورية قـد اختفت كـ (غنـا المرحاكـة) بينمـا أخرى قـد ازدهرت كالحكاية الشعبية. لذلك دعا المؤلف الى ضرورة دراسة كل جنس على حـدة ولما كان الفولكلور هو



الوعـاء الحـاوي للمجتمع فإنه يمكـن استخدام علـم الفولكلور لدراسة الآلية التي تحكم التمدين والتحديث والعولـة، كما يمكن دراسة مدى تأثير تلك العمليات على مادة الفولكلور.

الفصل الثالث

- الفولكلور والتعليم التقليدي في إفريقيا

إن التعليـم التقليدي في إفريقيا هو تعليم عن (ولأجل) الماضي والحاضر والمستقبل لأنه يصعب الفصل بينها بحسب رؤية الافريقي للعالم. ويمكن أن نلمس تلك الرؤية حسب قـول المؤلف بوضوح في الحكايـات الشعبيـة، وفي الأديـان التقليدية، وفي كتابـات المبدعين والقادة والمثقفين الأفارقة. وقـد ظـل رواة الحكايـة الشعبية يواصلـون سرد الحكايات التـي تنطلق حوادثها من هـذه الرؤية لأن هـذا هـو الأسلوب الـذي يروون بـه الأشياء. وتجذب الحكايـات الشعبية أذهان الجمهور مما يؤكد انتشارهـا واستمرارها لأنها تجسّد بوضوح حقيقة الأشياء.

ومفهـوم التعليـم بـين الغـرب وإفريقيا عند المؤلـف ليـس متطابقـا إذ يرتكز عندهـم معنى الأميـة على عدم معرفة القـراءة والكتابة، بينما المفهـوم الـذي يعـادل المعرفـة بالأميـة لا يلائم التحديـات التي تتولّـد عن الحقائـق في المجتمع الإفريقـي. ومـع أن الثقافـة الإفريقيـة هـي في الأصل ثقافـة شفاهية، وتلعب الفنـون الشفاهية دورا كبـيرا في التعليـم التقليـدي الإفريقي، فإن التعليـم الإفريقي يملك آلياتـه الثقافية الخاصة بـه، وبالتالي فالإدعاء بـأن الإفريقي أمي أو غير متعلم لا يستقيم بمجـرد تعريفنا للتعليم والأمية في سياق الثقافة الإفريقية.

إن التعليـم التقليـدي في إفريقيـا في الأساس غـير نظامي، ولكن توجد هناك تمرينات نظامية، وتعليـم نظامي للمهارات. ويتاح هذا غالبا للجميع وربما للخاصة لتأهيل الخبراء والمختصين. ويعتمد التعليم الإفريقي التقليدي على الملاحظة والمحاكاة والمشاركة. ويستمر هذا التعليـم عادة طوال حياة الفرد. وهو تعليم لا ينفصل عن التجربة التي يمكن اكتشافهـا في إطار السيـاق الاجتماعي، لذا يجب النظر إليه وفق منظور شامل.

ويلفـت المؤلـف نظرنـا ونحن نتفـق معه إلى أن التعليـم التقليـدي الإفريقي يمارس بأسلوب إبداعـي مؤسسي عبر أشكال وأجناس الفولكلور، كالأساطـير والملاحم والحرف والعـرف وألعاب الأطفـال والشعر. وكذلك من خـلال العديد من التقاليد والمؤسسات الاجتماعية.

ويضرب مثلا عمليـا لمفهوم التعليم التقليدي وأنـه الحياة فيقـول، إذا حضـر طفـل أو إنسان احتفالا ذا مغزى تاريخي فإن المعلومات التاريخية لا تصله بشكل جاف، ولكن بأسلوب غنائي يشارك فيه بنفسه، حين يلعب دور الكورس

أو في شـكل رقصـة يشـارك فيهـا، أو حكاية درامية تأخـذ بشغاف قلبه. وعندمـا ينضج هذا الشاب فهو بدوره يؤدي دورا دراميا، دور الجماعة التي ينتمي إليهـا وهكذا. فالدروس التي هضمها هذا الشاب تصبح جزءا لا يتجزأ من خبرته التي تعلمها واستمتع بها في نفس الوقت.

ثم توسّع في ذكر ملامح من توظيف الفولكلور في التعليـم البيئـي والاجتماعـي والأخلاقـي والجمالي والمهني، وقـال إن هذا التوظيف يغطي مساحـة واسعـة تتضمـن الكثـير مـن الأنشطـة اليومية. وأكد على أن التعليم التقليدي في إفريقيا يقـدم الكثـير للتعليـم النظامـي، بل هـو مرشح لمـا يتصف به من ملامـح القوة لأن يكـون رافدا للتعليم الحديث في إفريقيا.

ويخلـص في ختام هـذا الفصـل إلى القول، بـأن التعليـم الإفريقـي التقليـدي يتمتـع بمزايا كثيرة يمكـن أن نتعلم منها، فهو وظيفي بالدرجة الاولى، ويتميز بدرجـة تكاملية، وهذا أمر نمطي في الحياة الإفريقيـة. ويتميز كذلك بمنهج يجعل منـه أكثر جاذبية للدارس إضافة الى كونه وثيق الصلـة بالفولكلور. ويقول أيضا إنه في الواقع وفي الكثير مـن الحالات (يندغـم) التعليم التقليدي مع الفولكلور.

الفصل الرابع

- الفولكلور والأسس الثقافية للتاريخ الشفاهي الافريقي

انشغل الفولكلوريون بالعلاقة بين الفولكلور والتاريخ منذ البداية. وفي السنوات الأخيرة واصل الفولكلوريون اهتمامهم في الملامح التاريخية من مادة دراساتهم. وقد ذهب الكسندر كراب الى أن الفولكلور كان علما تاريخيا لأنه يحاول إلقاء الضوء على ماضي البشرية. وقد عالج العديد من الدراسات العلاقة بين الفولكلور والتاريخ. وفي السنوات التالية أقيمت مشروعات في التاريخ الشفاهي وغالبا ما تركز على علاقته ببرامج الفولكلور. ونادى سير جورج جوم بمنهج يدرس التاريخ كنشاط جماعي وفق منظور شامل يركز على الوظائف والأنشطة لمختلف فعاليات الحياة.

وفي إطار الدراسات الفولكلورية ما يزال الفولكلور والتاريخ الشفاهي يستخدمان بشكل أساسي مصدرا للمعلومة التاريخية. ودعما لإعادة البناء التاريخي، ظل التركيز حول تجويد منهجية صارمة تجعل من الجمع والتدوين واستخدام التقاليد الشفاهية مغامرة علمية جديرة بالتقدير الأكاديمي. مهما يكن من أمر فإن دور الفولكلوري يمكن أن يذهب الى أبعد من مجرد تجميع أحداث التاريخ.

إن المؤرخ الشفاهي مؤهل تماما للقيام بهذا الدور، وبوسع الفولكلوري شرح وقائع التاريخ وتوسيع الممارسات الثقافية التي تعود للأحداث التي تصنع التاريخ. إن الفولكلور قادر تماما على استنتاج وتوضيح العوامل التي تصنع النسيج الاجتماعي في المجتمع وهذا بدوره يقود إلى صناعة التاريخ.

مفهوم التاريخ

ويتفق المؤلف مع ما ذهب اليه فانشتا ويقول بأن النظرة للتاريخ من قبل مؤرخ يحمل معه قيمه الثقافية التي تتضمن مفهوم التاريخ الذي يفرضه على الجماعة المدروسة، وأن القيم الثقافية هي (تحيزات المجتمع) وأنها أي (التحيزات) تؤثر حتما على الراوي ومؤرخ القبيلة والمؤرخ الحديث بذات القدر الذي أثرت تلك (التحيزات) على أبطال ذلك التاريخ. إن موضوعات التقابل بين الداخلي والخارجي وبين الذاتية والموضوعية هذه الموضوعات تخلق مفارقة لا مناص منها.

إن مفهوم (التاريخانية) في التاريخ الشفاهي جزء من مشكلة كبيرة هي مشكلة مفهوم المعرفة وإن رؤية الغرب للكون تذهب الى أن المعرفة والتعليم والتاريخ لا يمكن توفرهم في ظل الأمية وعليه فإن عددا من الباحثين الأوروبيين لم يستطيعوا هضم فكرة التاريخ الشفاهي في إفريقيا ولا كون الجماعات الأمية يمكن أن يكون لها تاريخها الخاص. فعندما يقول البعض بأن إفريقيا بلا تاريخ فنحن إزاء مشكلة مفهوم، وقد تنطوي مواقفهم هذه على إزدراء.

إن مفهوم التاريخ في إفريقيا يجب أن يدرس في علاقته بمفهوم المعرفة وكلاهما يجب أن ينظر إليهما في إطار مفهوم أوسع لرؤية الكون الإفريقية. إن مفهوم استمرارية الحياة واحد من ملامح هذه الرؤى وهذه الاستمرارية تصل الماضي بالحاضر، ويؤثران في بعضهما البعض وهذا يبدو جليا في نظام الاعتقاد، وفي التقاليد الشفاهية التاريخية وفي العلاقات الاجتماعية والسياسية.

وتتجلى العلاقة التبادلية بين الماضي والحاضر وأهميتها في مفهوم التاريخ في كلمة (الياشي) التي تعني (تاريخ) في لغة البمبا وفي المثل الشعبي "من نسي قديمه تاه" إن الفكرة في هذين المثالين هي أن الماضي يرتبط بالمستقبل، ولذا يجب أن يساهم في صياغته. وفي الواقع يساهم الحاضر في صياغة رؤية الجماعة للماضي فالكثير من التقاليد التاريخية كقوائم الملوك وتقاليد الجلوس على العرش تصاغ للحفاظ على الواقع كما هو بغرض تشييد المؤسسات السياسية وتأكيد الحق في الوصول إلى السلطة.

وثمة ملمح آخر من ملامح التقاليد الإفريقية التاريخية والثقافية الإفريقية وهو كونها جماعية



ومتكاملة وشاملة، هذا مما يتطلب منهجا شاملا ومتكاملا من المؤرخ. إن المعلومة التاريخية عادة ما تتجلى في التقاليد الشفاهية

والإبداع الشفاهي والأزياء والرقص الشعبي وتقاليد الصيد والمؤسسات الاجتماعية والدينية.. الخ، مثل هذه المعلومات تنتقل شفاهة وبصريا وعبر الوثيقة المكتوبة أو بمجرد التطبيق.

إن المعلومات التاريخية متوفرة بكثرة في أشكال معاصرة عادة لا يؤبه لها، وربما يبدو من الوهلة الأولى أنها بلا قيمة تاريخية فعلى سبيل المثال الاحتفالات فهي مهمة لتثبيت وبعث التاريخ الإفريقي، وتستحق وقفة خاصة في نقاشنا هذا، لأنها تنطوي على حقيقة بينة هي نسيج من الدين والاجتماع، يحمل تنوّعا في الفولكلور وأجناس الحياة التقليدية، إلى كونها أنها تعكس ما هو (مقدس) عند الجماعة.

محتوى التاريخ الاجتماعي

إن الأحداث ذات الصلة بالقضايا الاجتماعية والسياسية هي بمثابة المرتكز الأساسي للتقاليد التاريخية وهي كذلك تقدم تسلسلا نسبيا للشواهد التاريخية.

إن موضوع التسلسل الزمني مشكلة على أية حال، فالماضي والحاضر يتصلان بشكل وثيق ويثري أحدهما الآخر كما أن التراجم والشواهد على الفترة المعاصرة، يساعدان في شرح الأدلة التي تتناول الماضي.

وأشار المؤلف هنا طرفة جديرة بالاهتمام هي حين سرد لنا حالة مع راو طلب منه تذكر تاريخ عمره فرجع الى الظاهرة الطبيعية والجغرافية والأحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي كان لها تاثير كبير على مجتمع الراوي، مثل هذه الظواهر والأحداث علامات بارزة توضح الزمن وتوفر أساسا للتسلسل.

ولاحظ أن الراوي قد قام بملئ الفجوات بين هذه العلامات بالاجتهاد في احتفالات الذكرى بين علامة وأخرى.

الفولكلور وصناعة التاريخ

ناقش المؤلف في هذا الفصل الممتع إشكالية كون التاريخ الشفاهي يتكون من خليط من الخيال والواقع وقال أن الفولكلوري قادر على فرز وتصفية العناصر الأسطورية من ركام الحقائق التاريخية. وقال أيضا إن بعض عناصر التاريخ الشفاهي تشير إلى أحداث محلية ذات قيمة تاريخية وأن واجب الفولكلوري لا ينتهي بتنقيح الأسطوري من التاريخي، بل عليه ألاّ يهمل ويبعد العناصر الأسطورية، ليتمكن من إعادة البناء التاريخي من مادة شفاهية ثم تنقيحها.

وخلص إلى القول بأنّ بوسع الفورلكلوريين المساعدة في دراسة التاريخ الشفاهي الإفريقي من خلال دراسة التقاليد الشفاهية المعتمدة على استخدام المادة الشفاهية لإعادة البناء التاريخي. وأنّ مساهمة الفولكلور ستتركز في الاشارة إلى كيف تؤثر التقاليد الشفاهية في صناعة وتسيير التاريخ.

الفصل السادس

اذا كان الفولكلور تقليديا بطبيعته فإنّ الطب التقليدي يضع قدميه في الفولكلور والطب على حد سواء، لذا يمكن القول حسب تعبير المؤلف بأن الطب التقليدي في وضع جيد لايضاح العلاقة بين العلم والثقافة. إن للاختلافات الثقافية والاجتماعية القدرة على تقييم الفوارق الموجودة أصلا. فالطب يمكن النظر اليه كطب شعبي تمارسه الجماعة، ويختلف عن الطب الحديث وهو المعرفة الطبية والممارسة التي تتميز بها الصفوة، وبالتالي فالطب التقليدي يعتبر ضربا من الخرافات وغير علمي وممارسة بالية ولذا فهو جزء من الفولكلور.

إننا نحتاج لنتذكر بأن فولكلور اليوم كان حكمة الصفوة بالأمس. وما كان بالأمس ذروة المعرفة الطبية لدى صفوة اليونان والعرب والآشوريين والبابليين، والذي يمارسه مشاهير أطبائهم تحوّل عبر العصور الى الجماعة، وهو يشكل اليوم جزءا من ثقافتهم التقليدية.

لـذا فـإنّ استمراريـة الممارسـة المجربـة في العصور الباكرة، واندغام هذه الممارسة وترقيتها للمعتقـدات التقليدية والعادات وممارسات بعض المجتمعـات المعاصرة، كل هذا يقـدم لنا العلاقة الوثيقة بين الطب التقليدي والفولكلور.

وبعـد استعراض مختصـر ومقنع مـن قبل البروفيسور حريـز للممارسـات التقليدية للطب التقليدي الإفريقي في مختلـف الأمراض العقلية والنفسيـة والجسدية، وبعـد التأكيد على أنّ هذه الحكايات والتي تدور حول المرض والعلاج أردف قائـلا بـأنّ تقـدم رواة يملكـون الاطـار المناسب لتوفـير المعلومـات السائدة عـن المرض وعلاجه في مجتمعاتهـم، كمـا أن النمـوذج الأعلى لقبول الروايـات والحكايـات التـي تحتشـد بالمعلومات عن البيئـة المحلية خاصة الأعشـاب الطبية، هي كذلك تحتوي على معلومات ذات قيمة عن طبيعة المرض وأنجـع الوسائل للوقاية والـبرء منه. وأنّ الفولكلورعامة- والأسطـورة والطقوس والأغاني والرقص والدراما الطقوسية بصفة خاصة- يثري الثقافة التقليدية بأساليب متنوعة من الممارسات العلاجية النفسية التي توسّع استخدامها بارتياح كبير طوال قـرون عديدة وتهدف هذه الممارسات إلى تحقيق الوقاية والعلاج من المرض.

وفي خلاصتـه لهـذا الفصـل أوضـح أنّ الثقة المتبادلة والتنسيق الجيد بين المعالجين في النمطين التقليـدي والحديـث لازمـان لتفهـم الخدمـات الصحيـة الواسعـة الانتشـار والانسانيـة والمؤثرة لتشمـل قطاعات أوسع ضمن السـكان الأفارقة في الريف والمدينة على حد سواء . إنّ تكامل النمطين يتطلب فهم التراث الثقافي وبصفة خاصة خبرات الممارسـين التقليدين وبـذات القـدر يتطلب فهم المعدات الحديثة والتدريب لخبراء الطب الحديث.

الفصل السابع والأخير

- التقاليد قاعدة النضال القوم في إفريقيا

يؤصّـل المؤلـف لقضيـة فولكلوريـة جديـرة بالدراسـة والاهتمام ويسـوق مثلا بما هو حاصل في إفريقيا وفي بلده السودان بشكل خاص، وكيف أنّ الجماعة

والدين أو المعتقدات بشكل عام، وبعض القادة مـن ذوي الشخصيـات الكرازماتيـة، إلى جانـب ضغوط المستعمر وإداراته الظالمة/ وعلى الخصوص بالتضييـق علـى الجماعـات بفرض الضرائـب القاسيـة، كل ذلك جعل من التقاليـد الفولكلورية عنصرا جوهريا في النضال الوطني ضد المستعمر. كما أنّ بعضا منها ما يزال مستمرا في شكل أحزاب فاعلـة موجودة على الساحـة السياسية إلى يومنا هذا كما هو في السودان على سبيل المثال.

أولا وليس آخرا

فإنّـه مـن الصعوبـة أن نعـدد أهميـة هـذا الكتـاب، غـير أنّ القـارئ غـير المتخصـص، سيكتشف قصور فهمنـا لمصطلح الفولكلور حيث أنّ كثـيرا منا يختـزل المصطلح في دائرة الموروث المتمثـل في العـادات والتقاليـد والأحاجـي ومـا شابه ذلـك، وسنجد مـن خلال هـذا الكتاب أنّ الفولكلـور حاضر في جميع منـاحي حياتنا، يحكي لنا الماضي، ويفسر لنا الحاضر، ويشكّل الأساس الذي سيقوم عليه المستقبل .

ويعد هذا الكتاب هو الأول في مجال الفولكلور التطبيقـي في السـودان، وهـو تطـور جديـد في دراسات الفولكلور، يضع الفولكلور في قلب المسعى والاهتمـام العـام بقضايـا التنميـة الاقتصادية والتعليـم والتربية وعمليـات التمدين والتحديث، وكذلـك الطـب التقليـدي وتوظيفـه في النواحي السياسية. هـذا بالاضافة الى مسألـة الفولكلور وكتابة التاريخ.

وقد أصبح هذا الكتاب مرجعا أساسيا يعتمد عليه في تدريس مقرر الفولكلور التطبيقي لطلاب قسم الفولكلور في برنامجـي الدبلوم والماجستير بمعهـد الدراسـات الإفريقيـة والآسيوية بجامعة الخرطـوم وذلك حسـب شهادة الدكتـور يوسف حسن مـدني رئيس القسم المذكـور، والتي وردت في تقديم الكتاب.

dimension supplémentaire, en raison de la situation d'occupation que ce peuple endure au quotidien, et des agissements auxquels il se trouve confronté et qui visent à annexer son héritage, à effacer les fondements même de sa personnalité et à couper son présent de son passé, aux fins de gommer toute trace de la présence palestinienne en terre de Palestine.

Multiples sont à cet égard les formes de judaïsation du patrimoine du peuple palestinien. Les habits populaires, notamment, de ce peuple sont copiés et deviennent des habits prétendument juifs israéliens. Ce type de détournement s'inscrit dans le droit fil des agressions auxquelles le peuple palestinien se trouve confronté depuis des décennies et dont la finalité est de le gommer en tant que peuple, de détruire son identité arabe et de l'isoler de tout ce qui le relie à son passé.

La préservation et la promotion notre patrimoine populaire, affirme l'auteur, « constituent pour nous un devoir national autant que la défense de notre identité palestinienne à travers la régénération de nos habits populaires que nous nous devons de porter dans toutes les grandes circonstances. » Sauvegarder le patrimoine et en faire une source d'inspiration, voilà qui permettra à ce peuple de conserver ses caractères spécifiques et à protéger la culture et la personnalité palestiniennes.

L'auteur reconnaît que sa réflexion ne peut prétendre à l'originalité absolue. Il a simplement voulu mettre entre les mains des chercheurs un bref aperçu sur un domaine qui a besoin d'être exploré en profondeur. Son travail se répartit sur deux volets :

- le premier vise à présenter l'habit populaire en soulignant sa fonction et son importance ;
- le second traite des habits populaires féminins de la province d'Al Khalil, aussi bien ceux de la ville que ceux de la campagne.

Nahida Al Kaswany

Palestine



LES HABITS POPULAIRES DE LA FEMME DANS AL PROVINCE D'AL KHALIL

L'habit est la meilleure indication quant à l'état et aux coutumes, traditions, héritage… d'une nation. On peut dire, sans risque d'exagérer, que les tenues et les vêtements sont les manifestations les plus complexes de la culture populaire, ne serait-ce que parce qu'ils représentent des besoins mais aussi des rites qui accompagnent du début à la fin la vie des hommes, et portent en eux-mêmes d'innombrables indications aussi bien sociologiques qu'économiques ou culturelles. On devine généralement d'après l'habit l'appartenance de classe de telle personne, son statut social, son métier, son sexe, son âge. Les habits populaires constituent l'une des matières les plus importantes que l'on utilise pour déterminer l'évolution du patrimoine d'un peuple, à travers les générations. Les changements de forme ou de couleur sont à cet égard révélateurs des étapes historiques par lesquelles la nation est passée, enregistrant à chacune d'elles de nouvelles formes de festivités, ainsi que des coutumes et des modes de vie différents.

S'il est normal que la plupart des peuples et gouvernements se préoccupent de leur patrimoine populaire, la sollicitude dont le peuple palestinien entoure le sien revêt une signification particulière et confère à son action une

dont la continuité suggérerait une étrange confluence avec la glaise, l'argile, le parfum de la terre. Tell el Fakharine est en effet une fresque en céramique qui raconte au monde l'épopée de l'argile marocaine, en l'ornant de tous les détails poétiques, de toutes les somptueuses péripéties humaines – une fresque qui rayonne dans le voisinage des palmiers, des cours d'eau et des arbustes touffus.

Les études historiques et archéologiques autant que celles qui sont consacrées au patrimoine ont montré que les arts de la poterie et les métiers qui y sont liés remontent, au Maroc, aux temps les plus lointains. Les prémisses de cette activité pourraient même nous mener jusqu'aux premiers pas de l'homme dans cette partie du monde. Les musées marocains en sont la preuve où l'on a recueilli des vestiges, des morceaux de céramique que les historiens ont bien du mal à dater. Certaines études montrent, en revanche, que, venu d'Andalousie, l'art de la poterie s'est perpétué au Maroc depuis le XIIe siècle, en particulier dans la ville de Fès qui a donné refuge à d'innombrables Andalous fuyant les conflits politiques et religieux. Ces nouveaux venus ont en effet amené avec eux cet art et bien d'autres qu'ils avaient portés à la perfection. Hassan Al Wazzan (Léon l'Africain) parle dans sa Description de l'Afrique de la qualité des poteries fabriquées qui se vendaient sur le marché de Fès, au tout début du XVIe siècle, et qui étaient fabriquées avec le plus grand soin et ornées des plus belles couleurs

Pour ce qui est de la ville d'Asfi, les sources sont rares sinon inexistantes, ce qui rend difficile la datation de l'apparition de cet artisanat. Mais nous pouvons affirmer que la poterie est apparue dans cette ville depuis les temps les plus anciens. L'auteur n'en veut pour preuve que les similitudes que l'on peut observer avec les poteries façonnées à la main, de façon toute primitive, par les Phéniciens, celles que produisaient les Amérindiens à l'époque de Christophe Colomb.

Ibrahim El Hajri
Maroc



autre médiation que cette belle réputation de créativité sincère, née du patient labeur d'artistes aussi doués que déterminés. Le Tell des Fakharine où le soleil resplendit et disperse ses rayons et où les mythes primitifs se mêlent à la poésie antique nous raconte des expériences nées du génie naturel de ces hommes dont les doigts sont, en chaque geste, l'affirmation d'une sorte de consubstantialité avec l'argile. Expériences où se lit l'ardeur à la tâche et le mouvement de l'Histoire. Expériences qui portent la quintessence des inquiétudes ontologiques et existentielles et tissent le récit des souffrances et des aspirations des hommes sous la forme la plus sobre et la plus expressive.

C'est ici que commence probablement l'aventure d'un art antique qui a assuré l'efflorescence de cette ville dont les racines plongent dans la nuit de temps et restent imprégnées des conquêtes et des hauts faits des ancêtres. Car c'est par cette contrée que toutes les civilisations sont passées en un mouvement



augmenter le nombre de ses usagers, toujours fascinés par l'esthétique de ses formes en dépit de la concurrence féroce que lui imposent les objets et les matériaux en métal, en verre ou autres…

La région d'Asfi où se fabriquent depuis les temps les plus anciens la poterie et la céramique est célèbre par une particularité qui est en soi une forme de provocation, en termes de créativité : c'est l'existence de cette zone appelée Tell al Fakharine (la colline aux potiers) où artisans et maîtres artisans ont à leur disposition des fours, des aires ouvertes aux différents types de production, des échoppes, des boutiques et des salles d'exposition.

Depuis ce Tell historique se répand le parfum de l'art et de la créativité pour imprégner la terre tout entière, traversant plaines, montagnes, plateaux et déserts, excitant les sens des connaisseurs et des amoureux de l'art, par delà l'appartenance, les orientations et le parcours historique de chacun. Ici commence donc le voyage de la poterie vers les pays d'Europe et les autres régions du monde, sans qu'il y ait besoin d'une



LA POTERIE : HISTOIRE DE L'ARGILE AU MAROC

Cet art authentique qui est la marque de la ville d'Asfi a toujours attiré les touristes et les autres visiteurs, arabes ou autres. Asfi est une ville historique dont le renom s'étend à travers les âges, une cité qui se tient solennellement sur les flancs de l'Atlas où elle conte les récits, légendes et mythes des peuples, au long des siècles. Elle dit au monde : « Me voici, toujours vivante, malgré les histoires que l'on répand sur mon compte, malgré les atteintes et les blessures, malgré tous les changements que l'histoire autant que la géographie m'ont infligées, malgré la nature qui m'est si âpre ; me voici, vivante et joyeuse, comme je l'ai toujours été, intériorisant les récits et les inscrivant sur des feuilles d'argile et de céramique avec des doigts d'or, de sang et de glaise. »

Nombreux sont à cet égard les ouvrages et les études qui traitent de l'histoire de cet art, de la vie de certains de ses pionniers et de ses « maîtres artisans », de ses sources premières, de ses lieux d'expansion et de ses marchés locaux aussi bien que mondiaux. Car, si cet art a connu un si grand succès populaire, une telle réputation et un si vaste rayonnement à travers le monde, il n'en reste pas moins en usage, sous la forme d'ustensiles d'une grande simplicité qui ne font que renforcer sa popularité et

les célébrations qui rythment cette vie, s'adaptant au rythme des applaudissements et des instruments à percussion, imitant les gestes de la vie quotidienne ainsi que les rites religieux et les autres manifestations de la présence du groupe.

On trouve au Maroc de nombreuses danses que l'on peut regrouper en quatre classes : la danse du 'allawi ou du mankouchi ; celle du ahaydous ; celle des ahwach ; celle, enfin, de la kadra. Il s'agit de danses donnant lieu à diverses prestations, comme c'est le cas pour les ahwach qui sont pratiquées de deux manières différentes. Cette dernière danse ainsi que la kadra sont deux formes d'expression d'une beauté envoûtante, deux performances où l'on est invité à déchiffrer, comme à livre ouvert, une masse de significations, de suggestions, de symboles aussi féconds qu'ardus.

Les trois dernières classes – les danses du ahaydous, des ahwach et de la kadra – diffèrent de la première – la danse du 'allawi ou du mankouchi – en ce que les spectateurs jouissent du double plaisir du chant et des figures dansées. Hommes et femmes y participent. Elle a, en outre, un caractère (ou, si l'on veut, un contenu) profane, à l'exception de quelques cas, comme la danse du khanjer (poignard) dans la province de Haha.

Pour la méthodologie adoptée dans ce travail, l'auteur commence par définir sur un plan général la danse (sens, origine, fonction, symbolique). Il s'arrête ensuite sur les différentes classes de danses qui se rencontrent au Maroc, en mettant l'accent sur certains types de pratiques, à partir d'une étude précise du cas de la danse des ahwach. Le travail est accompagné de deux annexes : la première est consacrée aux termes liés à la danse populaire ; la seconde illustre par des photographies les différentes danses.

L'auteur s'est appuyé dans son étude sur des approches scientifiques comme la mytho-lecture ou les analyses anthropologique, sociologique et historique.

Jilali Ghrabi
Maroc



LA DANSE POPULAIRE AU MAROC

La danse est un langage sans paroles, un langage autre que la parole, un langage d'après la parole, c'est une explosion de l'instinct de vie, d'une vie qui aspire à se libérer de l'ambivalence…

Si l'on prend en compte le genre des danseurs, la danse se divise entre masculine : les femmes sont exclues ; féminine : les hommes ne sont pas admis ; et mixte avec la participation des deux sexes. Autre critère : le nombre. Nous avons ainsi la danse individuelle, la danse à deux, en trio, en quadrille ou avec un nombre illimité de danseurs.

Les civilisations les plus anciennes ont connu la danse, tout au long de leur histoire. Cet art constitue une dimension très importante de leur histoire autant qu'un riche domaine d'étude et de recherche. La danse constitue une des formes d'expression les plus anciennes auxquelles l'homme a recouru pour dompter ses émotions. Elle est, en outre, généralement considérée comme le premier socle sur lequel les arts se sont construits.

Les Grecs estimaient que la danse est née avec la naissance même de l'univers. Elle fut dès l'abord l'expression naturelle de la joie autant qu'un élan de gratitude et de piété à l'égard des divinités. Elle a ensuite évolué au gré du développement de la vie sociale, se diversifiant selon

toute fonctionnalité et de toute valeur symbolique. Le mélange entre tradition et modernité témoigne en fait d'une forme de stérilité culturelle où l'on voit les gens s'accrocher désespérément à un passé qui a perdu son âme.

L'auteur estime que l'une des meilleures façons de faire avancer, dans ce type de contexte, la culture populaire est d'en faire un objet de critique artistique et culturelle afin de la développer en direction d'une culture exprimant les aspirations hic et nunc de l'homme et non d'une culture prisonnière muette du passé.

Troisièmement : Les chansons qui ont cours, aujourd'hui, dans les cérémonies de mariage n'ont plus pour support des poèmes où les hommes parlent d'eux-mêmes et de leur vie, mais des textes « importés ». A Ben Guerdane, ce sont les chansons libyennes qui sont en train de se propager : le public les a en effet adoptées parce qu'elles ressemblent à ses chants ancestraux. Dans la capitale et dans les villes de la côte et du nord, ce sont des chansons françaises ou anglaises qui sont de plus en plus prisées : peut-être traduisent-elles les préoccupations et les sentiments des gens, elles n'en restent pas moins étrangères, nées dans un terreau qui n'est pas le leur et popularisées par l'effet de la mondialisation.

Quatrièmement : La culture populaire est aujourd'hui diffusée à travers les sites internet, ce qui a facilité l'accès du public aux cultures étrangères, comme il a facilité la collecte par les chercheurs de la matière de leurs enquêtes. Mais cette culture de « l'instantané » qui a trouvé une si large diffusion est un mélange de vérités et d'erreurs, d'informations et d'interprétations, de données authentiques et d'affirmations mensongères, de recherche scientifique et de confusions prétendument scientifiques.

Une telle évolution ne peut que nous appeler à étudier avec la plus grande rigueur notre culture populaire en la soumettant aux normes scientifiques les plus rigoureuses.

Abdallah Jennouf
Tunisie





est en effet un corps vivant où la culture populaire ne constitue pas un simple héritage exigeant de chaque génération le strict respect de ce que les ancêtres ont transmis mais une culture en développement à laquelle chaque génération apporte sa contribution.

Deuxièmement : Les festivités – et en particulier le mariage – sont, aujourd'hui, un mélange de traditions héritées et d'apports inédits. L'héritage culturel a en fait perdu certaines de ses significations, et ses symboles sont désormais muets. Parmi les télescopages entre passé et présent que l'on pouvait observer dans années 90 du siècle dernier, citons l'exemple de la Jahfa (ou hawdaj), soit la petite tente sous laquelle on asseyait la jeune mariée et qui était transportée à dos de dromadaire : on a pu voir au cours de ces année la jahfa montée sur une voiture. L'exemple des coups de carabine qui étaient tirés, à l'occasion des mariages, et qui donnaient lieu bien souvent à de graves dépassements, est également instructif : une telle tradition s'avère aujourd'hui peu adaptée à la vie citadine, non seulement en raison du bruit produit par les détonations mais aussi du fait que, bien souvent, les gens ne se contentent plus de tirer avec de simples fusils de chasse. En outre, les va-et-vient où l'on voyait la mariée se transporter entre les deux maisons, engoncée dans sa keswa (lourde robe traditionnelle) et placée sur une jahfa, constituent désormais un legs traditionnel dépourvu de



qui sont servis aux hôtes. On ne trouve plus trace, par exemple, de la tente que l'on dressait à cette occasion, ni du lourd attirail dont la mariée était parée ; la pièce de tissu maculée de sang que l'on exhibait comme preuve de la virginité de la nouvelle mariée (autant que de la performance virile l'époux) n'est plus qu'un lointain souvenir ; le noir complet occidental est désormais préféré à la blanche jebba (djellaba) tunisienne ; les dromadaires qui servaient au transport de la mariée et des siens ont fait place aux limousines ; et bien des formes de maquillage traditionnel comme le khôl ou le swak ne sont plus en usage.

La disparition de ces traditions n'a pas suscité de réactions collectives violentes ; ces traditions se sont en fait effacées de façon progressive, les gens rivalisant souvent de zèle pour acquérir les dernières nouveautés, même si l'adhésion des familles à ces formes nouvelles a varié selon l'origine (famille rurale, villageoise, citadine) et le niveau culturel (nombre de personnes éduquées et diplômées, émigration de certains membres en Europe, autorité du père…) de chacune.

Ces changements ont été imposés par l'évolution même de la vie et de la société. L'enseignement s'est généralisé, la tribu a perdu de sa puissance et de son organisation, le statut de la femme au sein du groupe a changé et les relations sociales se sont diversifiées. La société

LES FETES POPULAIRES DANS LE SUD EST TUNISIEN



L'étude porte sur six célébrations ou cérémonies : la Nuit du Destin, le Mouled du Prophète, les deux Aïds, la circoncision et le mariage. La première partie est une revue descriptive de ces festivités, telles qu'elles étaient célébrées dans les zones rurales de Ben Guerdane (Sud-Est tunisien), depuis les années quarante, puis telles qu'elles ont évolué avec la sédentarisation des populations qui se sont progressivement fixées dans les villages qu'elles ont édifiés ou dans la ville même, ce qui s'est traduit par d'importants changements sociaux. La deuxième partie du travail traite de la signification de ces festivités. Elle-même se divise en deux sous-parties : la première est consacrée aux célébrations religieuses (la Nuit du Destin, le Mouled – anniversaire de la naissance du Prophète – et les deux Aïds) ; la seconde porte sur la circoncision et le mariage que nous associons, l'une et l'autre de ces cérémonies ayant un rapport avec la sexualité.

Les résultats de cette enquête peuvent être résumés comme suit :

Premièrement : Les festivités étudiées dans ce travail ont beaucoup évolué, aujourd'hui. Ont changé, en effet, la forme même de la célébration, le nombre de jours que dure la fête, les mets

est notre père Adam – que la Paix soit sur lui – et que c'est de son fruit qu'il s'est nourri après avoir été chassé du paradis. L'essence du jujubier devrait donc, pour autant que ce récit soit véridique, continuer à couler dans les veines des hommes jusqu'à la fin des temps.

Peut-être le jujubier fut-il présent au tout début de l'aventure humaine et qu'il se trouve dans l'au-delà, au plus haut des sphères célestes, un jujubier de la finitude où devrait s'arrêter le parcours des hommes.

Tant de contrats et tant de marchés ont été conclus sous cet arbre, tant d'armées sont venues se reposer à son ombre et tant de fêtes, tant de rites ont été célébrés sous sa ramure. Les amants y ont trouvé leur cachette, les poètes leur source d'inspiration et les palais leur plus bel ornement. Le jujubier s'est tenu en sentinelle aux abords des temples et en gardien dans les cimetières. Il a essaimé en de vastes forêts qui ont nourri peuples et tribus, lesquels l'ont sacralisé en retour, l'adorant et lui apportant les offrandes afin de lui dire leur reconnaissance, célébrer ses vertus ou se prémunir contre sa colère.

Ses fruits furent offerts aux nouveaux mariés, ses branches servirent à fabriquer les lits pour les enfants, de ses épines furent confectionnées des amulettes pour contrer les maléfices et les dangers, et de son feuillage on tressa les fétiches et les talismans. Le jujubier accompagna les morts à leur dernière demeure et fut enterré avec eux afin qu'en lui ils se perpétuent et trouvent un ami et un confident. Quel arbre autre que le jujubier ferait escorte au fils d'Adam depuis le jour de sa naissance jusqu'à sa mort et, même, au-delà, jusqu'à sa résurrection !

L'auteur a tenté dans ce travail de dissiper certains des mystères qui ont toujours entouré le jujubier et ses fruits et de percer le secret des légendes qui se sont répandues autour de cet arbre, dans plusieurs régions du monde, en remontant jusqu'aux racines de ces récits, soit jusqu'aux premiers âges de l'humanité, jusqu'à l'âge d'or des plus belles et des plus anciennes civilisations sur terre.

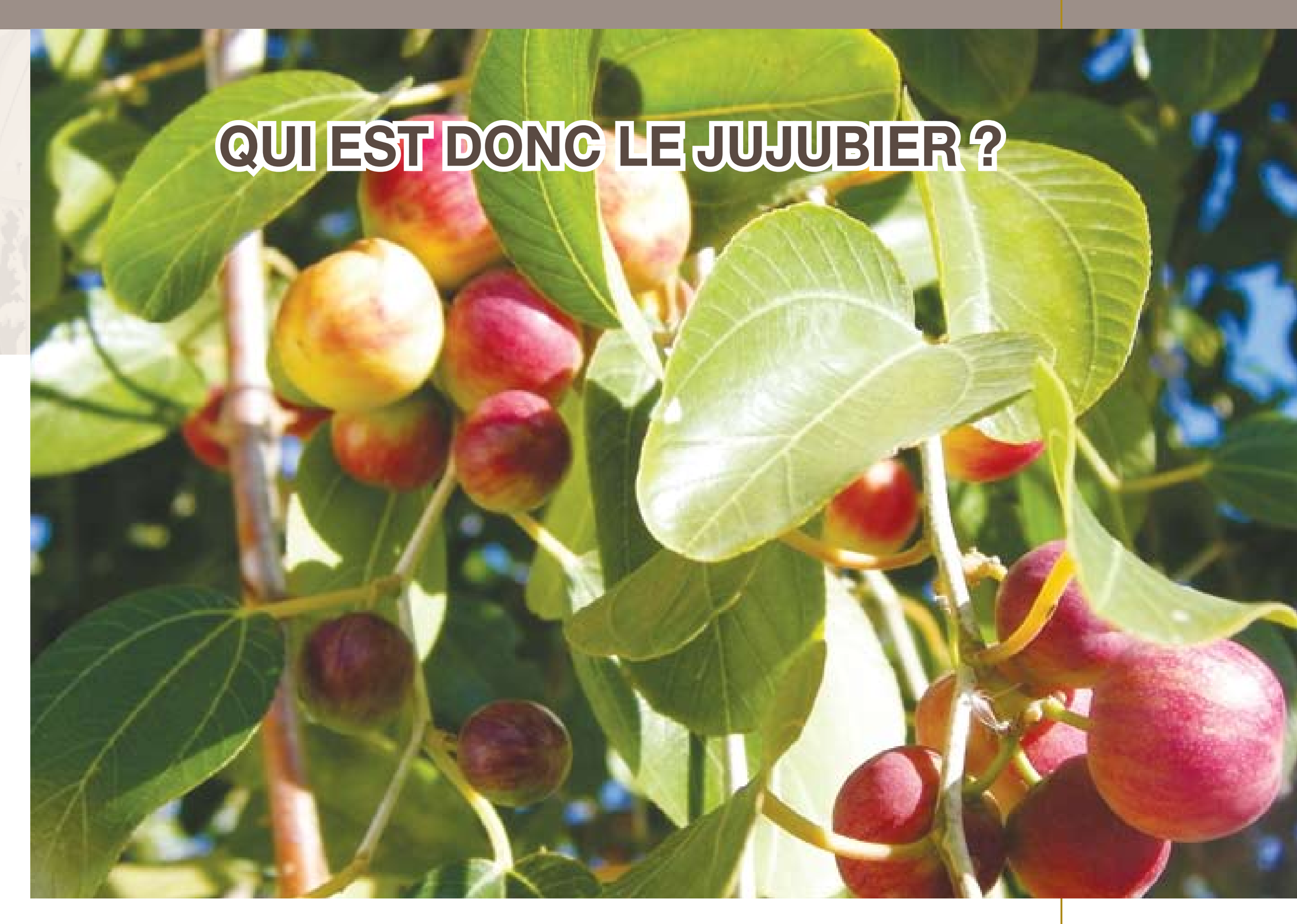
Bezza Al Batny
Koweit



d’offrir jusqu’à l’ultime fruit de ses entrailles, jusqu’à la plus petite graine qu’elle n’aurait semée que pour pouvoir, si elle venait pour quelque raison à être coupée, de nouveau repousser et de nouveau dispenser ses biens.

Car le jujubier est un arbre que personne n’a planté, un arbre généreux, qui vit longtemps, dans les conditions les plus difficiles, sans l’aide de qui que ce soit, sans avoir besoin d’être émondé ou entretenu – un arbre capable de se protéger lui-même contre les fléaux, d’amener par lui-même ses fruits à maturité et de rester vert, toute l’année. C’est pourtant un arbre mélancolique, rendu vulnérable par cette nostalgie infinie d’amour qui est en lui qui le rapproche des ascètes et des anachorètes, qui le rend si proche des pauvres, des errants, des affamés, des apeurés, de ceux qui fuient la persécution, de ceux qui ont été jetés sur les chemins de l’exode… Mais son mutisme et sa sérénité ont un autre visage pour ceux qui sèment la terreur, et dont le cœur est plein de haine, pour ceux-là qui écrasent le faible et se moquent de la foi : un visage de colère dont la fureur dévastatrice ne saurait connaître la clémence ni l’apaisement. Ceux-là qui ont découvert cet autre visage se sont empressés de propager la peur qu’ils en ont ressentie, répandant cette nouvelle et sombre image de l’arbre parmi les gens, y compris ceux qui ont le plus grand besoin des bienfaits de cet arbre, si bien qu’une représentation maléfique a éloigné de fort nombreuses personnes du jujubier.

Mais ceux qui ont aimé cet arbre ont veillé à transmettre aux autres l’amour et le respect qu’il leur inspire, un amour sans partage qui a gagné à jamais les cœurs au point que les hommes ont fait de cet arbre une divinité. On dit que le premier homme à avoir cherché un abri sous cet arbre



QUI EST DONC LE JUJUBIER ?

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Buckthorn.JPG

Nous comparons, dans nos proverbes et dictons, la personne aimante, généreuse, pleine de sollicitude pour les nécessiteux au jujubier qui vous recouvre de son ombre et dont les branches s'étendent sur de grandes distances, figurant ainsi le rêve qui est celui de toute mère tendre et pleine d'humanité d'être pourvue de plusieurs bras aussi longs et solides que les branches de cet arbre afin de secourir et de prendre sous son aile tous ceux qui lui sont chers, qu'ils vivent au loin ou à proximité. Une mère, le jujubier, à l'ombre de qui se chacun des siens trouverait refuge sans qu'elle ressente le moindre désagrément à voir les uns se suspendre à ses branches ou y jouer à l'escarpolette ; sans que l'insupportent les tentatives d'escalader ses ramures ou le jeu de ceux qui lancent des pierres dans ses frondaisons ou les fouillent avec des bâtons pour faire tomber ses fruits. Peut-être même, cette mère-jujubier trouverait-elle une sorte de bonheur à être ainsi prise d'assaut car c'est cela qui va conférer un sens plus fort, plus profond à son existence et renforcer sa capacité à donner toujours davantage, avec à chaque fois plus de largesse et d'abnégation, avec une prodigalité qui lui permette

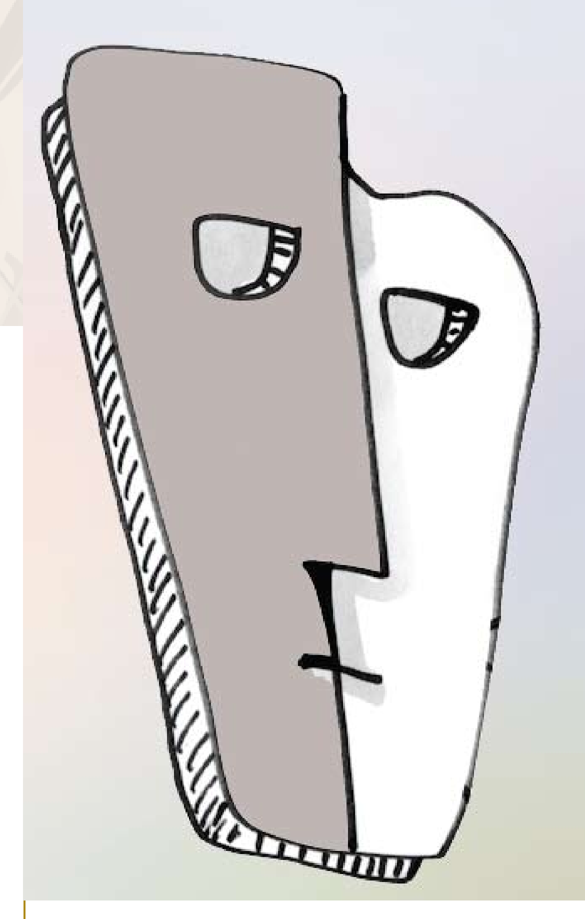
de laquelle l'héroïne voit le visage de son mari. Les deux héroïnes se trouvent transportées dans un lieu inconnu, étrange : telle est la 15e fonction. Le combat entre le héros et le méchant est résumé par les fonctions qui vont de 16 à 19 : ce combat a pour but de convaincre le « méchant » – le démon, dans un cas, la goule, dans l'autre – du droit de l'épouse de voir son époux. Les deux femmes se mettent, avec la 20e fonction, à la recherche de cet époux. Fonction 21 : le rôle du méchant est joué, dans La grappe d'or, par les deux sœurs du héros, l'aînée et sa cadette ; et, dans L'oiseau de la passion, par la mère de ce personnage. Dans le premier conte, l'héroïne réussit à deux reprises à se libérer des deux méchantes en prenant la fuite, ce qui constitue la base des fonctions 22 et 23 ; de la même façon, l'héroïne du deuxième conte déjoue en quatre occasions les pièges de la mère-goule. Les fonctions 24 et 28 sont absentes de nos deux récits puisqu'on n'y rencontre pas de « faux héros ». Présentes dans L'oiseau de la passion où l'héroïne est soumise à des épreuves difficiles qu'elle finit par surmonter pour atteindre son objectif, les fonctions 25, 26 et 27 sont absentes du conte irakien. La fonction 29 annonce la proximité du dénouement dans ce dernier récit : l'héroïne de La grappe d'or paraît en effet dans une bien meilleure situation puisque son mari s'est convaincu de la légitimité de son entreprise, ce qui s'applique parfaitement au mari de Foulfoula dans le récit algérien. Aucun mal n'est fait aux méchantes dans les deux contes, ce qui est la substance de la fonction 30. Pour la 31e et dernière fonction qui est, selon Propp, celle du mariage du héros, les deux récits s'achèvent par ce même message que représente le renouvellement des épousailles entre les deux conjoints.

Sabry Musallam Hammadi

Iraq



est assumé par le démon, dans le premier récit, et par la goule, dans le second. On voit, ensuite, avec les septième et huitième fonctions, les héros des deux contes se soumettre à leur destin. Neuvième et dixième fonctions : l'un et l'autre partent en quête d'un bien précieux (personnage du « héros quêteur ») ; ce bien est « la grappe d'or », dans le conte irakien, et la « djebba (djellaba) qui danse toute seule », dans le conte algérien. Onzième fonction : l'héroïne, dans chacun des deux récits, quitte la maison familiale pour une nouvelle demeure. Dans La grappe d'or, c'est le démon qui joue le rôle du « donateur » en ouvrant à la jeune fille les portes de son palais ; le récit algérien suit exactement le même schéma. L'«objet magique » qui constitue la quatorzième fonction est représenté, dans le conte irakien, par les clefs du palais qu'obtient l'héroïne ; et, dans le conte algérien, par la lanterne à la lumière



ETUDE COMPAREE DE DEUX CONTES MERVEILLEUX A LA LUMIERE DE LA METHODE PROPPIENNE

http://www.alefyaa.com/wp-content/uploads/201210//http___wwwf.azzaman.jpg

L'auteur établit dans cette étude un parallèle entre deux contes merveilleux, l'un d'origine irakienne, La grappe d'or, le second d'origine algérienne, L'oiseau de la passion.

Il rappelle, avant d'entamer cette comparaison, les lignes directrices de la méthode appliquée par Vladimir Propp aux contes merveilleux russes dont il a pu dégager trente-cinq fonctions (ou unités fonctionnelles) présentes dans la plupart de ces contes et se répétant de façon frappante d'un récit à l'autre.

La première fonction proppienne, l'absence du père, est présente dans les deux contes. Celui-ci a quitté la maison : dans La grappe d'or, pour accomplir le pèlerinage de la Mecque ; dans L'oiseau de la passion, pour acheter les cadeaux de l'Aïd. Il en va de même pour les deuxième et troisième fonctions puisque, ici et là, le père reçoit une mise en garde (de la part du démon dans le conte irakien, de la part de la goule dans le conte algérien) ; dans les deux cas, il transgresse l'interdit en consentant au mariage. Concernant les quatrième, cinquième et sixième fonctions, le rôle du méchant qui suit à la trace sa victime et recueille des informations précises dans le but de l'induire en erreur

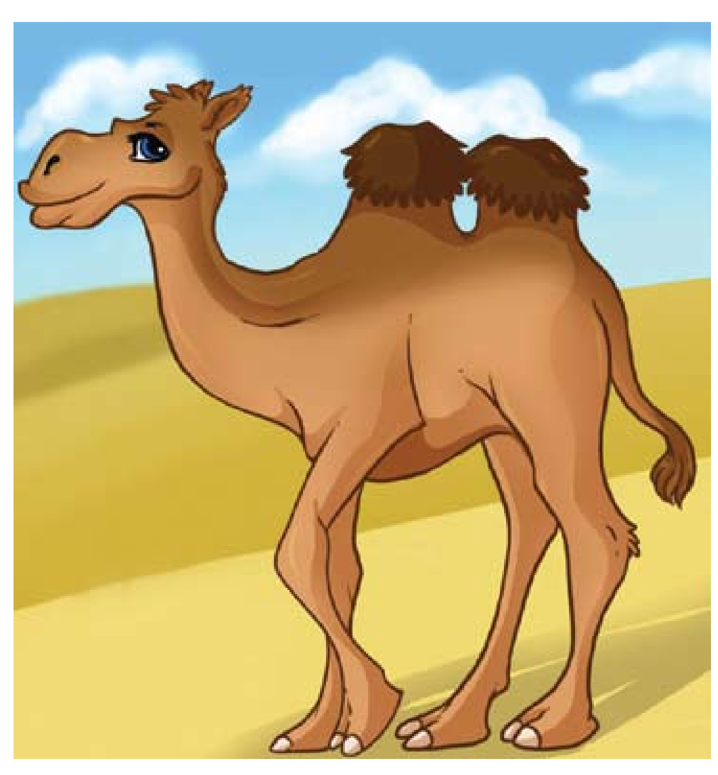
C'est cette jonction que l'auteur tente dans cette étude de mettre en évidence à travers une analyse des Animaux. Sadok al Nayhum a réussi, dans cette œuvre comme dans ses autres récits, à s'approprier le riche patrimoine narratif arabe pour construire une forme de discours romanesque qui était aussi une critique acerbe de l'échec politique et du recul culturel de son propre pays, la Libye, et, à travers ce pays, du reste de l'espace maghrébin. Mais il ne s'est pas contenté dans Les Animaux de diagnostiquer le mal, il a clairement proposé la solution, qui est la révolution. L'écriture s'affirme, assurément, chez al Nayhum comme un acte révolutionnaire et dialectique au service de la vérité tant politique que religieuse ou sociale.

Cette vérité, qui est le plus souvent passée sous silence dans nos pays, al Nayhum n'a cessé de la proclamer sans crainte ni complaisance, mais il s'est heurté à une mentalité arabe peu réceptive. L'homme a ainsi connu de graves problèmes qui ont fini par avoir raison de sa santé. Intellectuellement marginalisé, il s'est en effet trouvé contraint de prendre le chemin de l'exil et de vivre jusqu'à sa mort hors de sa patrie. Ses livres ont été confisqués et continuent, même après sa disparition, à être marginalisés.

La révolution annoncée par Les Animaux ne fut pas seulement politique, elle fut également un véritable bouleversement aussi bien au plan de la pensée que de la forme romanesque.

L'auteur a voulu, à travers la réflexion qu'il a développée dans cette étude, redonner la place qu'elle mérite à une expérience romanesque maghrébine qui fut jusque-là évaluée sous l'angle de l'idéologie et non pas de la critique littéraire, sur la base de jugements qui n'étaient en fait que des réactions aux positions politiques et idéologiques de l'homme Sadok al Nayhum.

Hamid Al Jairari
Maroc



http://imgs.tuts.dragoart.com/how-to-draw-a-cartoon-camel_1_000000003784_5.jpg

sa création romanesque, qu'il se fût agi de récits longs ou courts. De son recueil intitulé A travers les contes pour enfants à son roman Les Singes – roman où il présentait une vision satirique des régimes arabes dans leur rapport à Israël –, à sa dernière œuvre romanesque, Les Animaux, cet écrivain n'a cessé d'affirmer son profond attachement au patrimoine en général, et au conte merveilleux en particulier.

La question du rapport des intellectuels libyens à l'autorité politique, relations qui plongent leurs racines au plus profond de l'Histoire arabe, est au cœur de ces deux romans. Le conte a en effet toujours été pour le romancier arabe et, avant lui, pour le conteur populaire un tremplin non seulement pour faire parvenir un message politique codé à ceux qui détiennent le pouvoir mais aussi un moyen artistique pour opérer la jonction entre la forme romanesque et l'héritage narratif arabe.



http://www.shbab2.net/vb/shbab6513_1340662858/.jpg

Genève. Au long de ses multiples pérégrinations, cet écrivain n'a cessé d'affirmer son attachement au patrimoine arabo musulman. Romancier consciencieux et plein d'audace, al Nayhum a en effet constamment interrogé les textes du patrimoine. D'une œuvre à l'autre sa pensée a été un véritable défi à la raison arabe enfermée dans ses conceptions archaïques défaitistes dont il a dénoncé le substrat métaphysique.

Outre cette exploration intellectuelle du patrimoine, al Nayhum a fait de l'héritage traditionnel l'un des fondements de sa recherche littéraire, à travers ses romans et nouvelles qui ont transcendé les stéréotypes narratifs dont le discours narratif maghrébin avait bien du mal à se libérer. C'est ainsi qu'il a pu inventer de nouvelles formes artistiques en s'appuyant sur un référentiel culturel où le patrimoine déploie ses multiples ressources.

Quels que fussent les problèmes d'adaptation lexicologique ou terminologique que le romancier eut à résoudre pour intégrer le conte merveilleux à ses narrations, al Nayhum a su faire de ce patrimoine la pierre angulaire de



LA PLACE DU CONTE DANS LE ROMAN MAGHREBIN CONTEMPORAIN



Dans les pays du Maghreb comme dans les autres pays du monde arabe, le roman contemporain a trouvé dans le conte une source d'inspiration et un nouvel élan qui s'inscrivent dans le cadre de ce mouvement d'innovation et d'expérimentation par le retour à la tradition à travers lequel la création romanesque maghrébine affirme sa spécificité mais aussi sa maturité, non seulement au plan du contenu mais aussi au plan des structures romanesques.

Si certains romanciers maghrébins ont puisé dans l'Histoire ou le patrimoine d'autres ont en effet ouvert leurs récits aux espaces imaginaires du conte animalier, espaces riches en symboles et allégories à travers lesquels l'écrivain peut reformuler sa vision du monde et proposer des réponses aux questions culturelles et humaines les plus ardues.

Nous trouvons à l'avant-garde de ces romanciers maghrébins qui ont tenté par le moyen du conte de réaliser dans leurs œuvres cette haute aspiration artistique l'écrivain libyen Sadok Rajab al Nayhum (1937-1994). Al Nayhum a séjourné aux Etats-Unis, au Liban et en Suisse où il a enseigné jusqu'à sa mort comme Professeur à l'Université de

des rapports entre les hommes, l'éternel conflit entre les pulsions matérialistes et les aspirations spirituelles les plus hautes.

Soulignons, ici, que la mondialisation n'est pas imposée par la contrainte, elle colonise la pensée des hommes, en tant que celle-ci est un processus ayant des dimensions culturelles, en s'y insinuant à travers des formes très douces de pénétration culturelle. C'est ainsi, d'ailleurs, que l'on comprend que certains chercheurs aient parlé de « force tranquille » ou d'un « nouveau fascisme au visage souriant ».

La catégorie la plus exposée aux courants de la mondialisation, celle qui est ciblée en premier lieu, est la jeunesse que la mondialisation atteint à travers l'éducation, l'information, les ordinateurs, l'internet. Férus de modernité et passionnés par toutes les innovations, les jeunes sont les plus sensibles aux toutes dernières inventions, les plus enclins à consommer les formes culturelles les plus récentes que leur prodigue la mondialisation. Or ce sont eux le présent et l'avenir de l'humanité.

Maintenant que la mondialisation a, sur des décennies, graduellement établi son empire sur l'ensemble des régions du monde, il nous incombe d'en examiner attentivement les significations et d'avoir une plus claire conscience de ses manifestations et de ses effets afin de nous former une vision objective de sa réalité, d'assimiler toute la puissance des changements qu'elle induit et de choisir les voies et moyens les plus importants pour en affronter les défis. C'est ainsi que nous nous mettrons véritablement au diapason des évolutions de notre monde, et que nous pourrons comprendre où nous sommes et comment nous positionner de façon effective sur la carte de la planète. Cela est d'autant plus important que la région arabe, qui occupe une place essentielle sur cette carte, en raison de ses richesses pétrolières et de son potentiel humain, se trouve aujourd'hui au cœur des grandes stratégies des parties exposées aux plus vastes mutations, dans le cadre de cette nouvelle mondialisation.

Zahi Nadher

Liban

MONDIALISATION ET SPECIFICITE CULTURELLE



http-//i2.ytimg.com/vi/A1lWg54WJnk/maxresdefault

La mondialisation est considérée comme un des grands tournants de l'Histoire. Ses effets sont aujourd'hui visibles dans tous les aspects de la vie humaine. Ils ne touchent pas seulement à l'économie et au commerce mais également, et de façon tout aussi profonde, à la technique, à la politique, à la culture, à l'idéologie. La mondialisation a imposé de nouvelles valeurs, des normes inédites, selon des planifications qui lui sont propres. Dans toutes les régions du monde elle a transpercé sur une large échelle toutes les structures historiques, nationales, géographiques, démographiques, sociales, culturelles.

Elle développe aujourd'hui avec des moyens gigantesques une nouvelle forme de narration des faits à l'échelle de notre planète, générant au quotidien ses propres vérités avec une force qui est celle de l'influx économique et du développement accéléré des techniques, des sciences et de l'information qu'elle a entraînés.

Aujourd'hui, la mondialisation remet en question toutes les données traditionnelles, toutes les idées héritées du passé, tous les systèmes symboliques qu'elle soumet à examen. Cette évolution a suscité un nombre infini d'hypothèses et de problématiques, offrant de par son caractère globalisant et de ses multiples répercussions, un vaste champ de réflexion aux écrivains, aux philosophes, aux sociologues qui sont interpellés avec insistance et invités à repenser selon d'autres modalités la dialectique de l'existence humaine dans sa totalité, ainsi que le sens de la vie et de son devenir, les fondements structurels de la civilisation et

nos auteurs qui sont le support de notre action et dont nous tenons à garder la collaboration nous en excusent et comprennent que ces délais ne pourront être évités tant que la revue continuera à paraître une fois par trimestre.

Le lecteur trouvera avec le présent numéro un supplément intitulé ***Hazawîs (récits) bahreïnis*** qui représente l'avant-première d'un projet de publications sous la forme d'une série ayant pour titre **LE LIVRE DE LA CULTURE POPULAIRE.** Il s'agit d'une suite d'ouvrages où seront collectées, réunies et publiées des recherches menées sur le terrain dans les multiples domaines de la culture populaire. Ces publications prendront la forme de fascicules et de livres offerts gracieusement avec chaque numéro de notre revue à nos chers lecteurs dont le soutien a été et demeure à nos yeux la meilleure des motivations et un encouragement d'une valeur inestimable. Nous inaugurons cette nouvelle tradition avec ce recueil de contes populaires, ***Hazawîs bahreïnis***, qui ont été réunis et mis au point par le Dr Anissa Ahmed Fakhru. Un nouvel ouvrage offert à titre gracieux accompagnera donc, désormais, chacun de nos prochains numéros. Les propositions de spécialistes souhaitant, dans le cadre de ce projet, publier de façon individualisée des synthèses ou les résultats essentiels de recherches approfondies seront, évidemment, les bienvenues. Pour les conditions d'acceptation concernant ce type de publication elles seront rendues publiques prochainement.

Nous tenons, enfin, comme au seuil de chaque nouvelle année de notre revue, à adresser nos meilleurs vœux à Sa Majesté le Roi Hamad ibn Isa al Khalifa, Souverain du Royaume de Bahreïn, et à exprimer à Sa Majesté notre profonde gratitude pour les nobles conseils et orientations qu'elle ne cesse de nous prodiguer ainsi que pour son indéfectible soutien, tout en lui affirmant notre détermination à poursuivre dans la même voix cette œuvre, message de la culture populaire envoyé par le Bahreïn au reste du monde.

Puisse le Très Haut guider nos pas sur le chemin de rectitude.

Ali Abdallah Khalifa

Président de la rédaction



publicité et tous les raffinements d'emballage que mobilisent les fabricants, y compris les laboratoires pharmaceutiques, pour assurer la meilleure diffusion de leurs produits.

On comprendra dès lors que le défi que nous eûmes en toute circonstance à relever était double : une parfaite maîtrise scientifique des contenus offerts au lecteur et une maîtrise tout aussi parfaite de l'outil artistique qui donne au volume sa beauté et sa force d'attraction.

Les revues scientifiques se présentent en général sous une apparence austère, laissant de côté la couleur et l'illustration. **LA CULTURE POPULAIRE** s'est, elle, résolument attachée à rompre avec cette tradition en faisant au lecteur l'offrande d'un opus dont la mise en page est d'une grande variété, et où photos et dessins viennent donner aux textes un prolongement, un écho et une scansion. L'équipe chargée de la mise en page et de la présentation technique de la revue joue à cet égard un rôle rarement égalé dans les publications similaires.

Seulement, chaque livraison avait un poids qui dépassait le kilogramme, ce qui nécessitait des investissements importants d'autant que le coût de l'emballage et du transport vers les différentes régions du monde ne cessait d'augmenter. Le lecteur aura sans doute remarqué que, si le nombre de pages, la qualité du matériau et des techniques d'impression n'ont aucunement été affectés, le poids et l'épaisseur du volume ont à présent diminué de moitié. La raison en est que nous utilisons désormais un autre type de papier spécialement importé avec le soutien de l'imprimeur pour **LA CULTURE POPULAIRE**.

La rigueur avec laquelle le Comité scientifique de la revue sélectionne l'ensemble des matières à paraître ainsi que le constant souci de la qualité de la présentation nous ont fait perdre la collaboration de quelques auteurs qui n'ont pas accepté certaines décisions ou la longueur des délais de publication. Le travail d'arbitrage du Comité exige en effet d'assez longues procédures. En outre l'attente des réponses d'évaluateurs répartis pour la plupart sur différents pays nous oblige, à notre corps défendant, à ajourner la publication des matières agréées. C'est là une contrainte quasiment insurmontable. Que

... D'UN SEUL TENANT DEMEURE LA VOIE



C'est avec les mêmes espérances, une confiance et une détermination toujours sans faille que **LA CULTURE POPULAIRE,** publication trimestrielle spécialisée, entame sa septième année d'existence, après six années riches de toutes les expériences par lesquelles un projet culturel arabe réussi pouvait passer en se développant dans toutes les circonstances et malgré les difficultés qui pouvaient entraver sa marche et qu'il se devait de surmonter afin de réaliser, de dépasser même, les objectifs – ô combien modestes ! – qu'il s'était assigné au tout début de cette aventure.

Un succès aussi remarquable ne pouvait être atteint sans le respect, à toutes les étapes de l'entreprise, d'un certain nombre de conditions et de principes fondamentaux. Il fallait en effet, dans un projet tel que LA CULTURE POPULAIRE, fondé sur un champ de savoir spécifique en rapport avec les racines de la culture nationale des peuples, mais dont la matière évolue sans cesse au gré des avancées réalisées à chaque époque – avancées théoriques mais aussi développement des outils d'exploration –, mettre en place un socle cognitif et s'entourer d'un éventail de règles et de principes. Ceux-ci allaient servir de base à l'ensemble de l'entreprise, qu'il s'agisse de la matière traitée ou des personnes concernées par la recherche. Toutes ces précautions étaient d'autant plus nécessaires que nos champs d'intervention se caractérisent par la diversité des spécialités et la multiplicité des domaines des sciences humaines qui sont concernés.

Il était clair dès l'abord que la fermeté sur les principes, la scientificité de l'approche et la haute qualité des contenus – qualité qui ne saurait tolérer la moindre concession – étaient les conditions fondamentales de la réussite. Telle fut et demeure en tout cas la ligne de conduite à laquelle nous restons fidèles.

Depuis le début et quelles que pussent être les objections, notamment celle qui part de l'idée qu'une belle apparence est souvent trompeuse, nous avons su qu'à notre époque une présentation soignée et attrayante de l'opus ne pouvait qu'avoir le meilleur impact sur le public. Il suffisait d'ailleurs pour s'en convaincre de passer en revue toutes les techniques de

Index

accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.

- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkculturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:

www.folkculturebh.org



A quarterly specialized journal

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de 4000 à 6000 mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A4 qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles





reflect the story of Moroccan clay, and share this story with the world.

According to studies in history, archaeology and heritage, Morocco has had ceramics and pottery for centuries; Moroccan museums display pieces of pottery that prove this. Some studies confirm that the ceramics industry, which came from Andalusia, has existed in Morocco since the 12th Century. This is especially true of the city of Fez, which received delegations from Andalusia due to the political and religious conflicts at the time.

In his book 'Description of Africa', Hassan Al Wazzan described the skillful, brightly colored pottery at ceramic shops in Fez at the beginning of the 16th Century AD.

Studies rarely mention Safi, making it difficult to determine when its ceramic industry began. This paper presents evidence that the industry has existed in Safi for a very long time.

Naheda Al Kiswani
Palestine



story of Moroccan clay

By Ibrahim Al Hajari, Moroccan researcher

Both Arab and foreign visitors are drawn to Safi city for its ceramics. On Morocco's Atlantic coast, Safi has an ancient history that includes enduring tales and myths. Despite geo-historical challenges, the city has survived to narrate tales in clay and pottery.

A number of books and studies have been written about the history of the city's ceramics and its origin, its pioneers and its markets. Although Safi's ceramics are internationally renowned, the potters still use simple tools. This enhances the ceramics' folkloric qualities and popularity at a time when there are modern metal and brick industries. Safi is a place of rare innovation, especially Potters> Hill, where potters have kilns and huge workspaces and there are many shops and bazaars in which to sell and exhibit products.

From Potters> Hill, the ceramics are shipped to Europe and beyond. Safi's pottery is unique because of the potters' patience and craftsmanship. The ceramics from Potters> Hill



weaken Palestinian identity.

The Occupation's authorities attempt to Judaize Palestinian folkloric heritage in several ways, one of which is to claim that Palestinian folk costumes are Jewish. The Palestinian people are being subjected to attempts to obliterate their Arab identity and all that connects them to the past.

In light of this, it is our national and pan-Arab duty to protect, preserve and promote our folkloric heritage, and to commit to our Palestinian identity by bringing back folk costumes and wearing them whenever possible. We believe the protection and revival of heritage will preserve the Palestinians' national culture and character.

This paper offers researchers a simple and modest summary of a subject that deserves significant study and research.

The first part of this paper includes a definition of folk costumes and their importance and function, while the second part focuses on women>s folk costumes in both the city and the suburbs of the District of Hebron.

The ceramic industry: The



Women's folk costumes in Hebron

Attire serves as a powerful language that describes a nation and its customs, traditions and heritage. It is no exaggeration to say that clothing is among the most important symbols of heritage; costumes and clothing serve as social, economic and cultural indicators.

By wearing a costume, a person offers information about his or her class, social status, work, gender and age. With a variety of styles and colors, costumes reflect the different eras that the nation has experienced. Nations use costumes as a means of recording their celebrations and their ways of living.

While many nations and governments focus on folkloric heritage, Palestinian folkloric heritage has distinctive characteristics due to the daily hardships of occupation and the attempts to appropriate our heritage, steal aspects of our identity, and separate our past from our present with the goal of removing Palestinians from the land.

The aim of this research is to study women's folk costumes in the District of Hebron. This is an important topic because Hebron is the target of an Israeli campaign to conceal, stamp out and Judaize our ancient Palestinian heritage in order to



Moroccan folk dance

Dance is a wordless language. There male-only dances, dances for females and mixed dances. Dancers sometimes dance by themselves, and sometimes in pairs or groups. At some dances, there is no limit to the number of participants.

People have danced for centuries; it is an important historical phenomenon and a rich subject for research and study. Dance is regarded as one of the oldest forms of expression and emotional release.

According to the Greeks, folk dance dates back to the beginning of the Universe. It was used to express happiness, to thank the gods and even as a form of worship. It evolved with society and took on different forms according to the occasion and the rhythms. Dance reflects the ways that people think, their religious practices and other areas of life.

Morocco is known for several dance forms that can be classified into four categories: 'Al Allawi and Al Mankushi','Ahaidus','Ahwash'and 'Al Kadra'.Characterized by their charm, 'Ahwash' and 'Al Kadra' have complex meanings and symbols.

'Ahaidus', 'Ahwash' and 'Al Kadra' combine songs and dancing; they are performed by both genders and they have modern themes, with the exception of the traditionally themed dagger dance of the Haha region.

This paper offers a definition of dance, followed by a discussion of dancing's evolution, typology, function and symbolism. The paper then focuses on the types and practices of Moroccan folk dance, using 'Ahwash' as an example.

The two appendices include terms related to folk dance and various dance forms. The paper used the anthropological, morphological and sociological approaches to explain the aspects of Moroccan folk dance.

Al Jilali Al Ghurabi
Morocco

people’s attitudes towards the changes vary based on factors such as environment, (rural vs. urban); culture, (the number of educated people and their level of education); the fact that some people migrated to Europe; and the influence of patriarchal society.

The changes were necessitated by changes in lifestyle and society. As education spread and the tribe lost its power, women>s role in society shifted, as did social bonds and ties. These changes affected society and they prove that folk culture was developed by each generation rather than passed down from one generation to the next.

- Nowadays, people>s celebrations - especially marriage - are a mixture of inherited traditions and modern additions. Legacy’s value has diminished and symbols have lost their meaning. For example, in the 90s, people started to use a car rather than a camel to carry the ‘Jehfa’ (the Hawdej). In the past, the Bedouins expressed their happiness by firing guns at celebrations; this is impractical in a densely populated city. The journey between the groom’s house and the bride’s house during ‘Kiswah’, (when the groom’s family presents the bride with gifts), and ‘Jehfa’ is now a functionless, hollow tradition.

The methods used to research folk culture must be subjected to more rigorous criticism.

- The songs performed during marriage ceremonies used to be poems in which people expressed themselves and described their lives, now the texts and lyrics are imported. In Binqardan, for example, Libyan songs are popular. In the capital, the coastal cities and the North, one often hears French and English songs. While these may express people`s emotions, they are foreign songs and effective tools of globalization.

- Folk culture is now accessible on the Internet; this makes it easier for people to learn about other cultures and this helps researchers collect material for their studies. However, the Internet offers both true and false information, which means it is vital to study our folk culture and document it scientifically.

Abdullah Jannuf
Tunisia

Folkloric celebrations in South East Tunisia

This article focuses on six celebrations: The Night of Decree, Prophet Muhammad`s birth, the two Eids, circumcision ceremonies and marriage ceremonies.

In the first part of this article, the researcher explains how these celebrations were held in the deserts of Binqardan from the 1940s, how the celebrations changed when people settled in villages and cities, and how they have evolved since then.

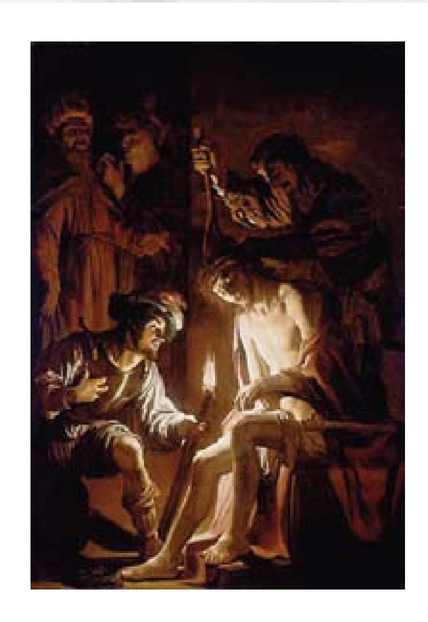
In the second part, the paper describes the religious celebrations of The Night of Decree, the Prophet's birth and the two Eids, and then circumcision and marriage celebrations.

The results of the study can be summarized as follows:

- The South East Tunisian folkloric celebrations described in this study have changed a great deal in terms of the way they are celebrated, the number of days of celebration and the food served during celebrations. Today, there is no 'Qattaya', 'Julm' or tent, no white cloth on the wedding night and the black Western gown has replaced the white Tunisian Jibba (gown). The Hawdej, (the platform upon which the bride is carried), has also been replaced by cars. There have also been changes to traditional adornments such as Kohl and Siwak.

These traditions disappeared gradually, so their disappearance did not discourage the masses from attending celebrations. These changes were sometimes considered signs of progress, and





abuse the weak and those who have no faith. To these people, the tree was a bad omen.

There are those who believe that Adam and Eve ate the lotus' fruit in Paradise before they were cast out. The lotus is both the tree of Genesis and the Tree of the Utmost Boundary.

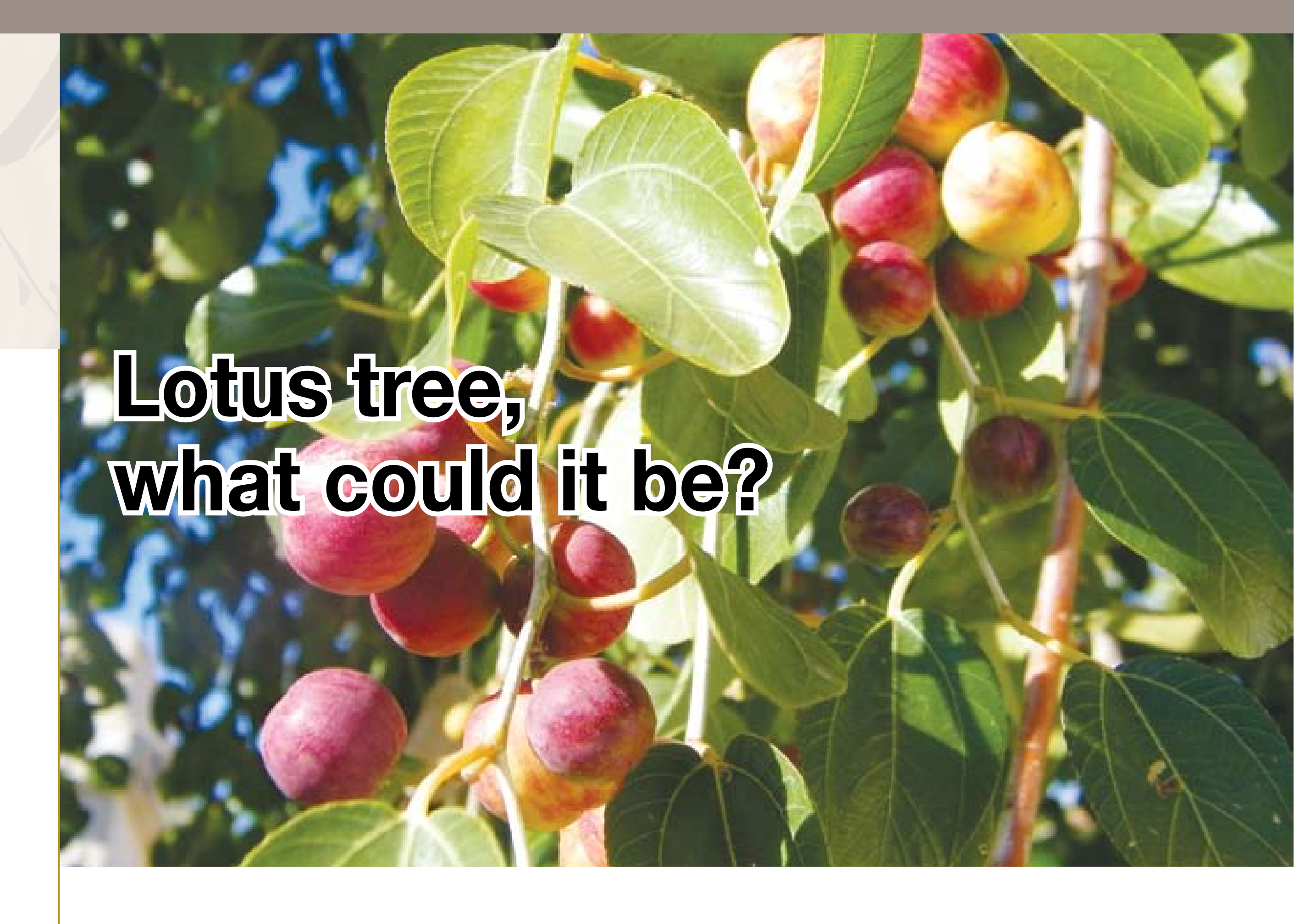
In the shade of the lotus tree, people struck deals, armies rested, and there were parties and rituals. The lotus tree protected lovers, inspired poets and decorated palaces. It grew beside temples and it guarded cemeteries; it grew in forests, and provided for tribes and nations. These people worshipped the lotus tree, and made sacrifices to it in an attempt to curry favor.

The lotus is useful to brides, cradles were fashioned from its branches, and parts of the tree have been used to make amulets, spells and balms.

The lotus was thought to be a good companion, and people used to bury their dead with lotus branches so that they wouldn't be lonely. Is there any other tree that keeps a human company before birth and after death?

This study investigates the mystery, secrets and superstitions surrounding the lotus tree.

Bizza Al Batini
Kuwait



Lotus tree, what could it be?

In our popular proverbs, we liken a person who is generous and charitable to the abundant and shady lotus tree. The lotus' branches extend far, like a kind-hearted mother who wishes she had multiple long, strong arms to help, protect and embrace those dear to her, unwounded by the carelessness of people who sit in her shade, or those who swing, hang, climb and use sticks and stones to get to her fruit.

Perhaps it pleases the tree to experience such things, giving its existence deeper meaning and the ability to give generously. When a tree is cut down, it grows again and continues to give; it is a tree that gives unceasingly. The tree is both generous and hardy. It grows in even harsh conditions without support or care, it can defend itself against any pest, it protects its fruit until they ripen, and it is always green.

The lotus generosity, strength and love for life can be viewed as holy; some societies - especially people who were poor, sick, hungry, fearful, homeless and those who went astray or who were fleeing evil - worshipped the tree.

People conveyed their love, respect, and loyalty to the tree in a variety of ways.

On the other hand, the lotus tree frightens evil people, those who

Golden Bunch' and the gown dances on its own in 'The Love Sparrow'. In both tales, the heroines leave their families for their new homes in Function 11.

The Giant in 'The Golden Bunch' opens the doors of his palace for the heroine, an act that also takes place in the other tale. The magical agent of Function 14 is the keys to the palace that the heroine acquires in 'The Golden Bunch', while the heroine of the other tale gets a lantern in which she sees the face of her husband. The two heroines then travel to a mysterious world, (Function 15).

The heroine struggles with the villain, (Functions 16 to 19). In both tales, the struggle is to convince the Giant or the Ogre that the wife has a right to see her husband. In Function 20, the two wives search for their husbands. In Function 21, the husband's oldest and middle sisters play the central role of the villain in 'The Golden Bunch', while the husband>s mother plays the villain in 'The Love Sparrow'.

In 'The Golden Bunch', the heroine successfully escapes the villain twice, (Functions 22 and 23). Similarly, in 'The Love Sparrow', the heroine manages to avoid the traps set by the Ogre's mother four times.

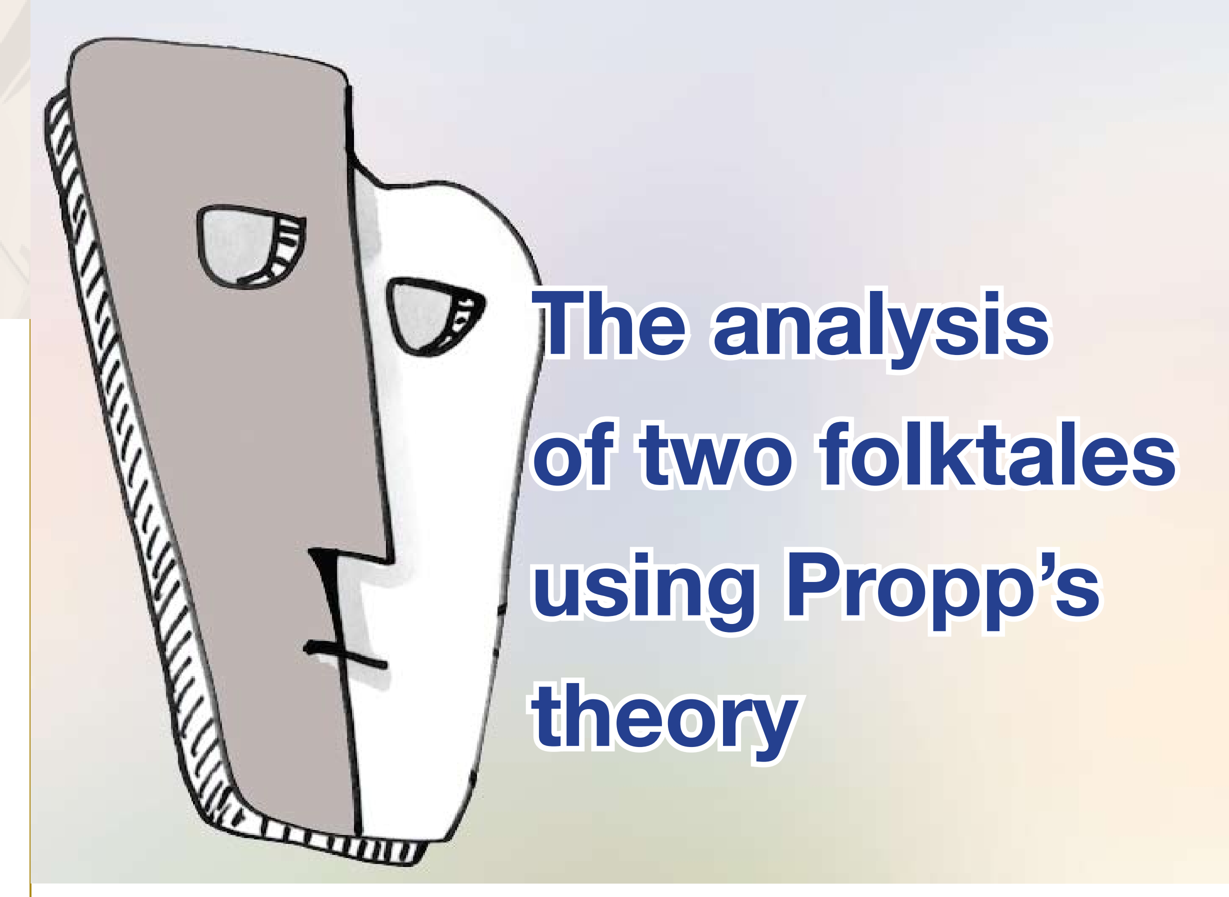
Functions 24 and 28 do not appear as neither tale contains a false hero. In Functions 25, 26 and 27, the heroine in 'The Love Sparrow' completes difficult tasks; these functions are absent in 'The Golden Bunch'.

In Function 29, the heroine of 'The Golden Bunch' is happier when her husband believes that she had a right to do what she did; the same applies to Filfia>s husband in 'The Love Sparrow'. The two heroines reach safety, (Function 30).

In the 31st and final function, the heroine gets married in both stories.

Sabri Musallam Hammadi

Iraq



The analysis of two folktales using Propp's theory

http://www.alefyaa.com/wp-content/uploads/201210//http___wwwf.azzaman.jpg

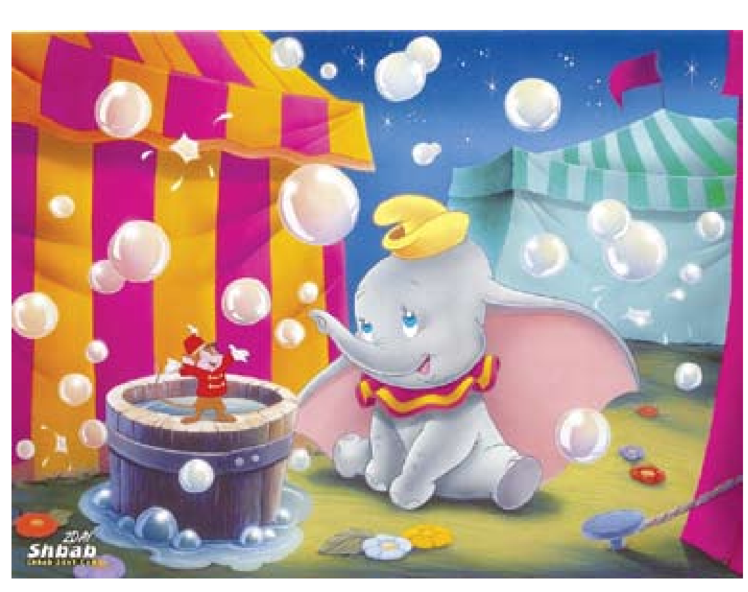
This study is a comparison between two folktales, 'The Golden Bunch' from Iraq and 'The Love Sparrow' from Algeria.

It is imperative that this study describes Vladimir Propp's theory. Propp discovered that Russian folktales consisted of thirty-one functions that are present in most similar folktales.

When we applied Propp>s theory to the aforementioned tales, we observed that Function 1 is identical. In 'The Golden Bunch', the father leaves the house to perform Hajj; in 'The Love Sparrow', the father leaves the house to buy gifts for Eid. Functions 2 and 3 take the form of the Giant's warning in the first tale and the Ogre's in the second.

In both tales, wrongdoing consists of the father giving his consent for marriage. However, in Functions 4, 5 and 6, the Giant in 'The Golden Bunch' is the villain who collects information about the heroine in order to deceive her. The Ogre does the same in 'The Love Sparrow'.

In Functions 7 and 8 in both tales, the heroines submit to their fates. In Functions 9 and 10, the heroine must meet the villain's desires in 'The



http://www.shbab2.net/vb/shbab6513_1340662858/.jpg

perspective on governing Arab regimes and their relationships with Israel, and also revealed his great interest in heritage and fiction.

In 'The Apes' and 'The Animals', he attempted to portray the relationship between the educated Libyan and the authority or government, a relationship that references Arab history but also serves as an allegory. Fiction gave him a way to deliver his political message to the people and the authority, and a new way to reconcile the past and present; this is evident in 'The Animals'.

In his novels, Al Nayhum diagnosed the illness and prescribed revolution as the medicine. Al Nayhum>s style of writing is controversially educational and revolutionary. In his writings, he discussed aspects of politics, religion and society that usually remain unmentioned, and he did so without bias or fear. His style conflicted with traditional Arab thinking and he was marginalized as a result. He was forced to move overseas and his books were banned.

The revolution described in 'The Animals' was not merely political, it was also intellectual and literary. This novel is a Moroccan narrative experience that delivered ideological messages with the potential to create political and ideological reactions.

Hamid Al Jarari
Morocco



Fictional elements in the contemporary Moroccan novel



Like all novels in the Arab world, the Moroccan contemporary novel is based on fictional elements of narration that create new styles of writing that combine experimentalism with classical forms. The Moroccan novel was influenced by classical elements and modern trends brought about by abstractionism.

While some novelists are inspired by heritage, others are influenced by animal fables with rich symbolic content; a fable uses artistic expressive tools to present different perspectives on a cultural issue.

A pioneering novelist from Libya, Sadiq Al Nayhum (1937-1994 AD) lived in several countries including the USA, Lebanon and Switzerland. He lectured at Geneva University until his death in 1994. Throughout his life and travels, he was obsessed with Islamic Arab Heritage. He was known for his seriousness and his courageous handling of heritage texts. With his books, Al Nayhum challenged the traditional passive Arab mindset.

In addition to his preoccupation with heritage, Al Nayhum worked on the literary aspects of heritage in his novels. He tried to go beyond the traditional narration that has long characterized the Moroccan novel by creating new artistic forms that have references to culture and heritage. Heritage was the cornerstone of Sadiq Al Nayhum>s stories and novels.

From his first collection 'Children's stories' to his novel 'The Apes' and his novel 'The Animals', he presented a satirical



http://victorbloise.blogspot.com/201302//stop-food-waste-world-hunger.html

will. It takes over people's thinking because aspects of globalization are very attractive. Researchers associate globalization with 'soft power' or 'the New Fascism with a smile'.

Youth experience the greatest exposure to globalization through education, the media, computers and the Internet. This segment of society is easy to globalize because young people are attracted to the modern and to the new culture that accompanies globalization.

After decades of globalization's gradual spread throughout the world, it is imperative to examine the concepts that have spread with globalization. Societies should be well-informed so they can formulate an objective view of globalization and manage the changes that it brings. The Arab region is strategically located because of its oil wealth and human resources, and these elements play an important role in globalization. Arabs need to claim their position on the world map.

Zahi Nadhir

Lebanon

Globalization and cultural peculiarity



http://www.yallaitalia.it/wp-content/uploads/201211//Globalization-e1345102920445.jpg

Globalization is one of the largest transformations in history. Its influences and values have affected all aspects of human life; globalization has had technical, political, cultural and ideological impacts as well as economic and commercial implications. It invades societies and intrudes upon histories, national identities, geography, demographics, and ways of thinking.

Globalization is reshaping our planet, powerfully imposing daily realities, accelerating economic and technological changes, and dominating scientific research and control of the media. It makes us question traditional knowledge, inherited thinking and symbolic systems, leading to an infinite number of discrepancies and challenges.

Its effects and associations have given intellectuals, philosophers and sociologists a wide range of insights that they can use to re-evaluate human existence, the meaning of life, destiny, the foundations of civilization, human relationships, and the struggle between materialism and idealism.

In this context, this paper points out that globalization is not imposed against people's

Continuing the Journey ...



With the hope, confidence and determination with which it began, the quarterly Folk Culture Journal starts its seventh year as a successful Arab cultural endeavor. Overcoming obstacles along the way, the Folk Culture Journal has grown and exceeded expectations.

In order to achieve excellence and distinction, and to fulfill objectives, Folk Culture has adhered to certain principles and creative policies. Over the years, Folk Culture has become an important contributor to the body of knowledge about folklore in different nations. It also meets academic standards in humanities and folklore studies. The Journal has made its mark on both academic studies and cultural programs and activities.

Serious academic research and quality content are fundamental to the Journal's success, but from the beginning we realized that the Journal's appearance would be very important. Academic journals are typically quite plain; we chose to present our content with illustrations and an attractive design. We provide quality academic content in an aesthetically pleasing package. Each issue used to weigh a thousand grams, which added to the cost of distribution. To solve this problem while maintaining paper and print quality, we worked with our printing press and switched to paper imported especially for the Journal.

An academic committee oversees the Journal's content. The committee's high standards have resulted in the loss of some authors, who were uncomfortable with the refereeing and the amount of time that it took. The refereeing process takes a considerable amount of time because it involves communicating with referees in different countries; this delays publication. We apologize to the authors who contribute to this Journal. I want to assure them that our goal is to have the best possible relationship with them.

Bahraini Hazawi, the first of Folk Culture's books, is included with this issue of the Journal. These books will include the findings of folklore and folk culture field studies. This quarterly book is complimentary for our valued readers. The first book is a selection of Bahraini folktales collected and recorded by Dr. Anisa Ahmad Fakhroo. We welcome the works of all scholars who want their work to be published as part of the Folk Culture book project; we will soon release the submission guidelines for these books.

At this Journal, we begin each year with optimism, and we express our sincere gratitude to His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa of Bahrain for his continuing support.

With Allah's blessings, in its seventh year the Folk Culture Journal promises to continue to spread its message about folk heritage from Bahrain to the world.

Ali Abdulla Khalifa
Editor In Chief



A quarterly specialized journal

Index

such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.

- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individuals	BD 10
- Official Institutions	BD 40
EU Countries:	Euro 60
USA	$98
Canada & Australia	$179
Asia Southeast	$150
World Unfading	$150

Make cheques or money orders

Payable to: Folk Culture

AC no. 01664472401

Standard Chartered Bank - Bahrain



A quarterly specialized journal

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Publishing Terms and Conditions:

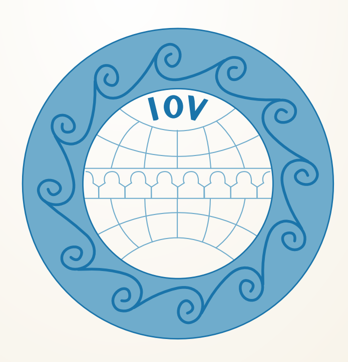
Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

- The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.
- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any



The message of folklore from Bahrain to the World

With cooperation of



International Organization of Folk Art (IOV)

Published by:
Folk Culture Archive for studies, researches and publishing
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 000 94

Distribution
Tel.: 973 335 130 40
Fax: 973 174 066 80

Subscription
Tel.: 973 337 698 80
International Relations
Tel.: 973 399 466 80

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O.Box 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No.
MFCR 781
ISSN 1985-8299

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

24

Volume 7 - Issue No. 24 - Winter 2014



www.folkculturebh.org